کرشن چندر
افسانوی ادب میں
حقیقت نگاری
شکیب نیازی

HaSnain Sialvi

کرشن چندر کے افسانوی ادب میں حقیقت نگاری

یہ کتاب دہلی اردو اکادمی کے مالی اشتراک سے شائع ہوئی۔

HaSnain Sialvi

شکیب نیازی

© محمد نیاز (شکیب نیازی)
۲۲۱ غالب اپارٹمنٹس
۲/۲، پروانہ روڈ، پریتم پورہ، نئی دہلی

ناشر و مصنف : محمد نیاز
قلمی نام : شکیب نیازی
اشاعت : ۱۹۹۱ء اوّل
تعداد : چھ سو
کتابت : جمال گیاوی
طباعت : اے ون آفسیٹ پرنٹرز، نئی دہلی
سرورق : خان ارشد

○

قیمت : ایک سو پچاس روپے

○

تقسیم کار :

موڈرن پبلشنگ ھاؤس

۹، گولا مارکیٹ، دریا گنج
نئی دہلی - ۱۱۰۰۰۲

ڈاکٹر قمر رئیس

اور

ڈاکٹر عتیق اللہ

کی

نذر

HaSnain Sialvi

فہرست

○○

HaSnain Sialvi

حرفِ اوّل

اِس مقالے کا موضوع "کرشن چندر کے افسانوی ادب میں حقیقت نگاری" ہے۔ ادب میں حقیقت کسی ایک رجحان کو مختص نہیں ہے۔ بالخصوص عالمی ادب میں انیسویں صدی ہی سے یہ رجحان اپنی بنیادیں قائم کرنے لگتا ہے۔ لیکن ادبی تاریخ میں روایات و میلانات از خود وجود میں نہیں آجاتے۔ ان کے پسِ پُشت سماجی، اقتصادی اور تاریخی قوتیں کام کرتی ہیں۔ اسی باعث حقیقت پسندی کے میلانات مسلسل تبدیلی سے گزرتے رہے ہیں۔ اس کا سب سے قابلِ قدر قابلِ لحاظ اور معتبر حصّہ وہ ہے جو مارکسی تصور کا زائیدہ و پروردہ ہے۔ ادب میں اسی حصّے کو سماجی اور کبھی کبھی انقلابی حقیقت نگاری یا حقیقت پسندی کے نام سے موسوم کیا جاتا ہے۔

کرشن چندر ایک زبردست خلّاق ذہن رکھتے ہیں۔ ان کا فن کئی ابعاد کا حامل ہے۔ انھوں نے تکنیک اور ہیئت کے تجربات بھی کیے اور بیشتر نثری اصناف میں طبع آزمائی کی۔ ہر ادبی رجحان اور رویے کا انھوں نے بڑے معروضی طریقے سے مطالعہ بھی کیا۔ تبدیلی ان کا مزاج ان کا فن، ان کا ایمان تھا۔ یہ تبدیلی ان کے فن کا نمایاں کردار بھی ہے۔ اسی تبدیلی کو وہ مثبت سطح پر سماج میں دیکھنے کے خواہاں تھے۔ ترقی پسند ادبی نظریے کی طرف مائل ہونے کی وجہ بھی ان کے اسی تبدیلی کے رویّے میں مضمر ہے۔ وہ سماج کے فرسودہ اقتداری نظام کے مقابلے میں ایک ایسے معاشرے کا خواب دیکھتے ہیں جو استحصال و نابرابری سے عاری اور بشریت کا حامل ہو۔ ان کی حقیقت نگاری کا مطالعہ میں نے ان کے دیگر فکری و ہیئتی میلانات کی روشنی میں کیا ہے۔ نیز ان کے اس تخلیقی سفر کو بھی پیشِ نظر رکھا ہے جو بیک وقت بلند اور طویل ہونے کے ساتھ ساتھ

تنوعات سے معمور ہے۔

پہلے باب کا عنوان 'حقیقت نگاری' ہے جس کے ضمن میں میں نے حقیقت کی فلسفیانہ توضیح کی ہے۔ 'حقیقت' بنیادی طور پر فلسفے کی ہی ایک شاخ ہے۔ افلاطون سے لے کر سترہویں صدی تک جتنے بھی فلسفے کے مکاتیب نظر آتے ہیں ان میں حقیقت کا تصوّر مجرّد اور عینی ہے۔ انیسویں صدی میں حقیقت کے تصوّر میں انقلابی تبدیلیاں واقع ہوئیں۔ یہ تبدیلیاں جن کا بڑی حد تک ایک واضح تاریخی سماجی اور اقتصادی پس منظر ہے، فلسفہ اور ادب دونوں میدانوں میں نمایاں طور پر دیکھی جاسکتی ہیں۔ حقیقت نگاری کی ان تمام شقوں کو چند ذیلی ابواب کے تحت سمیٹنے کی کوشش کی ہے۔ مثلاً:

(الف) تصوّرِ درجات

(ب) تنقیدی حقیقت پسندی

(ج) فطرت پسندی

(د) اشتراکی حقیقت پسندی

ادب میں تنقیدی حقیقت نگاری کا تصوّر اپنا ہے۔ یہ براہ راست فلسفے سے متعلق نہیں تاہم اس کی اصطلاح ضرور فلسفے سے ماخوذ ہے۔ ادبی فلسفے کے آغاز و ارتقا کی تاریخ میں تنقیدی حقیقت نگاری کو ایک اہم مقام حاصل ہے۔ فطرت پسندی حقیقت پسندی کو واضح بنا کر پیش کرنے کا نام ہے تو سماجی حقیقت پسندی اس تنقیدی حقیقت پسندی کو واضح بنا کر پیش کرنے کا نام ہے جس سے انیسویں صدی کے کئی اہم اور بلند قامت ادیب وابستہ تھے۔

فطرت پسندی کا تعلق بھی فلسفے ہی سے ہے۔ فطرت پسندانہ تصوّر کا رشتہ ان رومان پسند ادیبوں سے قطعی علاحدہ ہے۔ جنھیں اٹھارھویں صدی کے اواخر اور انیسویں صدی کے اوائل میں مقبولیت حاصل ہوئی تھی۔ فطرت پسندی کے نظریے کے مطابق فطرت ہی بنیادی سچائی ہے، فطرت ہی تمام حقیقت ہے اس پر کسی غیر فطری یا مافوق الفطری قوت کا کوئی اختیار نہیں۔ فطرت آپ ہی سوال ہے اور آپ ہی اپنا جواب ہے۔

فطرت پسندی کے ضمن میں بحث کا آغاز ان فلسفیوں کے ذریعے ہوا جو انیسویں صدی سے متعلق تھے اور جن کے افکار و نظریات پر ڈارون کی جدید سائنسی تحقیقات کا حد درجہ اثر تھا۔

اشتراکی حقیقت نگاری اپنے معاشرے اور اس کی اقتصادی قدروں کے عروج و زوال کے عمیق مطالعے پر زور دیتی ہے۔ وہ اس سرمایہ دارانہ استحصال کے خلاف ہے جو انسان کو جینے کے حقوق سے محروم کر دیتا ہے۔ سماجی خود آگہی کا شعور سب سے پہلے مارکس نے بخشا۔ مارکسیت یا مارکس کا فلسفہ ہر

سماجی نظام میں معاشی محرکات کو دیکھتا ہے۔ یہ ایک سائنسی طریقہ کار ہے جو تاریخ کے ارتقاء اور پیداوار کے ارتقاء کی روشنی میں انسانی ادارہ بندیوں اور نظامات کا مطالعہ کرتا ہے۔ اشتراکی حقیقت نگاری کی اصطلاح کو سب سے پہلے گورکی نے استعمال کیا جو تنقیدی حقیقت پسندی کے خلاف تھی۔ مارکسی دانش وروں، نقادوں اور ادیبوں میں فکر کی سطح پر اسی تصور کی جڑیں دور تک چلی گئی ہیں۔

حقیقت پسندی کے مختلف النوع رجحانات کا مطالعہ تاریخی پس منظر میں کیا گیا ہے۔ یہ ایک سلسلہ ہے اور اسی سلسلے کو مدنظر رکھ کر میں نے ادب کی فلسفیانہ روایات کی جستجو کی ہے۔ یہی نہیں بلکہ ہر رجحان کی معنوی حد بندی بھی کی ہے۔ ان میں کئی اجزا مشترک ہیں مگر بغور مطالعہ و تحقیق کے بعد انھیں ایک دوسرے سے علاحدہ کیا جاسکتا ہے۔ اصطلاحاتی طور پر میں نے ان کی تعریف بھی متعین کرنے کی کوشش کی ہے۔ نیز ان کی عمومی اور خصوصی جہتوں کو بھی نمایاں کیا ہے۔ تاکہ خلط مبحث نہ ہو سکے۔

مقالے کے دوسرے باب کا عنوان ' افسانوی ادب میں حقیقت نگاری کی روایت ' ہے، اس میں انیسویں صدی میں اُبھرنے والی قومی، سیاسی، مذہبی، سماجی اور معاشی تنظیموں کا جائزہ پیش کیا گیا ہے۔ اور ان سے پیدا شدہ حقیقتوں پر روشنی ڈالی گئی ہے۔ انیسویں صدی ہندوستان میں صرف تاریخی اور سیاسی لحاظ ہی سے نہیں بلکہ ادب کے حوالے سے بھی خاصی اہمیت رکھتی ہے۔ اس عہد میں جہاں ایک طرف دیانند سرسوتی، راجہ رام موہن رائے، وویکانند، ایشور چندر ودیا ساگر اور دیگر ہندو عمائدین نے قومی اور مذہبی احیا پرستی کو فروغ دیا وہیں دوسری طرف مسلمان دانشوروں نے جن میں عبداللطیف، جسٹس امیر علی اور سرسید اور ان کے رفقاء نے بھی قومی، سیاسی اور مذہبی سطح پر قابلِ قدر خدمات انجام دیں۔ ان تمام تحریکات کا ایک ہی مقصد تھا اور یہ کہ ہندوستانی اقوام اپنے ماضی کی روشنی میں اپنی شناخت قائم کر سکیں۔ نیز ان کا اعتقاد بحال ہو سکے۔ شاملی، دیوبند، اور علی گڑھ مسلم یونیورسٹی کی تحریکات بھی انیسویں صدی ہی کی دین ہیں۔ جسے ہمارے یہاں بہ الفاظ دیگر نشاۃ الثانیہ کا بھی نام دیا جاتا ہے۔

انیسویں صدی میں انگریزوں کے سیاسی اقتدار اور سائنسی انکشافات نے ہندوستانی معاشرے کو داخلی اور خارجی دونوں سطحوں پر بیک وقت متاثر بھی کیا اور حیرت زدہ بھی۔ اس سے نہ صرف مذہبی، اخلاقی اور سماجی قدروں میں تبدیلیاں آئیں بلکہ فکر بھی متاثر ہوئی۔ ادبی سطح پر نئی حقیقتوں

کا عرفان سب سے پہلے غالب کو ہوا اور انھوں نے سرسید کی آئین اکبری پر تقریظ لکھنے سے نہ صرف گریز کیا، بلکہ موجودہ حالات اور اس کے بدلتے ہوئے تقاضوں سے بھی آگاہ کیا۔ غالب کے خطوط اور شاعری، دونوں ذرائع ان کے ترقی پسند شعور کے آئینہ دار ہیں۔

سرسید بنیادی طور پر سماجی مصلح تھے سرسید کے اہم ترین رفیقوں میں حالی کا نام سب سے زیادہ اہمیت کا حامل ہے کیوں کہ انھوں نے فنی اور ادبی قدروں کو انقلاب انگیز تبدیلیوں سے روشناس کرایا۔ مادے کو خیال پر فوقیت دی اور شاعری کے لیے قافیہ کو غیر ضروری قرار دیا۔ اصولی اور عملی تنقید کے آغاز کا سہرا بھی حالی ہی کے سر ہے۔ وہ پہلے تاریخی و سماجی نقاد ہیں جنھوں نے ادب کا رشتہ سماج سے جوڑا۔ دیکھا جائے تو سرسید اور ان کے رفقا نے ادب کی اس مجموعی ہیئت کو تبدیل کرنے کا بیڑہ اٹھایا تھا جو مجہول، روایتی اور سرد تھی۔ حتیٰ کہ زبان کے بارے میں بھی ان کا نقطۂ نظر واضح تھا، وہ سادہ، قطعی اور واضح ہو۔

انیسویں صدی کے اواخر میں اردو ادب مجرد و ماورائی دنیا سے نکل کر ایک ایسے عہد میں داخل ہو رہا تھا جو حقیقت آفریں تھا۔ اور اسے سائنس اور صنعت نے جنم دیا تھا۔ واقعہ یہ ہے کہ انیسویں صدی کے اواخر میں ناول، تنقید، افسانے، سفرنامے، مکاتیب اور روزنامچے سب ہی میں حقیقت کا عنصر نمایاں تھا۔ گو کہ حقیقت کا یہ ایک محدود تصور تھا تاہم تاریخی اعتبار سے ان کی قدر مسلّم ہے۔

نذیر احمد نے اپنے ناولوں میں جس حقیقت نگاری سے کام لیا تھا اس کا تعلق سر تا سر اخلاقیات سے تھا وہ اپنے خصوص میں محدود تھی لیکن پریم چند تک آتے آتے حقیقت کی مختلف جہتیں ابھر کر سامنے آجاتی ہیں۔

تیسرے باب کا عنوان "کرشن چندر کے فن میں حقیقت نگاری کا میلان" ہے۔ اس باب کے تحت کرشن چندر کے افسانوی فن میں رومانی حقیقت، فنطاسیہ حقیقت، تنقیدی میلان اور سماجی و انقلابی میلان کو واضح کرنے کی کوشش کی گئی ہے۔ حتی الامکان کوشش یہی رہی ہے کہ طریقۂ کار معروضی ہو۔ اردو ادب میں اور خاص کر افسانوی ادب میں کرشن چندر ہی وہ واحد مثال ہیں جن کے یہاں حقیقت کئی مختلف سطحوں پر محیط ہے۔ وہ بیک وقت رومانی بھی ہیں اور انقلابی بھی، طنز نگار بھی ہیں اور سماجی حقیقت پسند بھی، تاہم بنیادی مقصد ان کا حقیقت کو واضح کرنا ہی ہے۔ کرشن چندر نے حقیقت کے یک رخی پہلو سے ہمیشہ گریز برتا۔ وہ تجربہ پسند تھے اور ان کا یہ تجربہ براہ راست زندگی سے کشید کیا ہوا تھا اسی لیے ان کا فن ہمہ جہت، وسیع اور آفاقی ہے۔

انیسویں صدی کی ابتدائی دہائیوں میں انگریزی اور فرانسیسی ادب میں رومانیت کے تصور نے ایک باقاعدہ تحریک کی صورت اختیار کر لی تھی اور اس کا اثر اتنا ہمہ گیر تھا کہ دنیا کی دوسری زبانیں بھی اس سے متاثر ہوئے بغیر نہ رہ سکیں۔ اُردو ادب پر بھی اس کے واضح اثرات مرتب ہوئے مگر یہاں رومانیت ایک رجحان ہی رہی تحریک کی صورت کبھی اختیار نہ کر سکی، گو اس سلسلے میں سجاد حیدر یلدرم، مجنوں گورکھپوری اور نیاز فتحپوری کی پوری کاوشیں اسی رجحان کی نمائندہ تھیں۔

کرشن چندر کا خمیر بھی رومانیت کے زیرِ اثر تعمیر ہوا تھا۔ مگر ان کا رومانیت کا تصور متذکرہ ادیبوں سے کہیں زیادہ وسیع اور قابلِ قدر تھا۔ رومانیت ان کے نزدیک ماضی پرستی کا نام نہیں تھا، بلکہ ایک فکر انگیز اور انقلاب انگیز تبدیلی کا نام تھا۔ کرشن چندر نے رومانیت کے وسیلے سے جس حقیقت کا ادراک کیا اور پھر اسے جس طرح اپنے فن میں سمویا وہ اپنے آپ میں ایک بہت بڑا کارنامہ ہے۔ ان کے کسی بھی افسانوی مجموعے یا ناول کو اٹھا کر دیکھ لیجیے، رومان اور حقیقت ایک دوسرے میں اس طرح مدغم ہو گئے ہیں کہ انھیں علاحدہ علاحدہ کر کے دیکھنا بھی دشوار ہے۔ میں نے جا بجا ان کے افسانوں اور ناولوں کی روشنی میں یہ بات واضح کرنے کی کوشش کی ہے اور اس نتیجے پر پہنچا ہوں کہ کرشن چندر کی رومانیت خالی خولی ماورائیت، تجرید اور تخیل کا آمیزہ نہ تھی بلکہ وہ زندگی آموز و زندگی آمیز عناصر سے ترکیب پاتی ہے نیز جو ان کے فنی ارتقا کے پہلو بہ پہلو تبدیل ہوتی رہی۔

کرشن چندر بے پناہ تخلیقی صلاحیت کے حامل تھے۔ ان کا ذہن بے حد خلّاق اور رسا تھا اس لیے ان کے فن کی جہات بھی کئی تھیں۔ انھوں نے کبھی کسی ایک طرزِ اظہار پر قناعت نہیں کی۔ اور نہ ہی ان کے اسلوب میں یک رنگی اور یک سمتی کی کیفیت پائی جاتی ہے۔ تکنیک کے اظہار کی سطح پر فنطاسیہ ان کے فن کی ایک نادر اور نمایاں مثال ہے۔ کرشن چندر نے اپنے فنطاسیہ میں طنز و مزاح کا لطیف امتزاج پیش کیا ہے۔

دنیا کا قدیم ادب ایسے قصے اور کہانیوں سے معمور ہے ——— جن کے کردار جن، بھوت، دیو، پری اور مافوق الفطرت عناصر ہیں۔ ان کے علاوہ چرند، پرند، درند Fables & Parables بھی داستانوں کے بنیادی کردار رہے ہیں۔ دنیا کی کسی بھی زبان و ادب میں اس طرح کے کردار محض اس لیے پیش کیے گئے ہیں کہ ان سے پند و موعظت، اور طنز و مزاح کا کام لیا جائے۔ کرشن چندر نے بھی اپنے افسانوں اور ناولوں میں اس طرح کے کردار پیش کیے ہیں جس سے ان کا مقصد اس بے ترتیب اور بے ہنگم معاشرے پر براہ راست طنز کرنا ہے۔ اس طور پر میں نے ان کے متعدد ناولوں اور

افسانوں کو مثال بنا کر پیش کیا ہے۔ اور یہ بتایا ہے کہ فنطاسیہ اور تمثیلی ادب میں کرشن چندر کا مقام سب سے بلند اور برتر ہے ـــــــ وہ طنز اور مزاح دونوں میدانوں میں یکتا اور مقصد کے اعتبار سے واضح ہیں۔

اشتراکی حقیقت پسندی اور اشتراکی نقطۂ نگاہ کے آغاز کے ساتھ ساتھ روس میں نئی حقیقت پسندی نے جنم لیا۔ سرمایہ دارانہ اور اشتراکی قوتوں کے مابین تضاد و آویزش کا ایک نیا دور طلوع ہوتا ہے۔ فکر کی سطح پر دنیا کے کئی بلند قامت ادیب اشتراکیت کو اپنا رجحان بنا لیتے ہیں۔ عالم انسانیت کے سامنے یہ ایک نئی صورتِ حال تھی۔ اس صورتِ حال کو واضح کرنے کے لیے سوویت مصنفین نے ۱۹۳۴ء میں اپنی پہلی کانگریس میں اس اصطلاح کا استعمال کیا اور گورکی اس کا پہلا مبلغ ثابت ہوا۔

بعد ازاں ہر ادیب نے انسان دوستی کی بنا پر اپنے ماحول اور سماجی حالات کو کڑی تنقیدی نگاہ سے دیکھا۔ انسانیت کے فروغ کے لیے اپنے تخیل کی مدد سے مثالی معاشرے کی تصویر کشی بھی کی۔ کرشن چندر بھی بنیادی طور پر انقلابی مزاج کے حامل تھے انھیں بھی اپنے اردگرد پھیلے ہوئے سماج میں گھٹن، لاچاری، نابرابری اور استحصالی قوتوں کا پورا پورا احساس تھا۔ ان کا ایمان بھی مارکس کے فلسفے پر تھا۔ دیگر اشتراکیوں کی طرح انھیں بھی یہ یقین تھا کہ معاشرے میں تبدیلی لائی جا سکتی ہے۔ اسی لیے انھوں نے انسان کو اس کے اجتماعی تناظر میں رکھ کر پرکھنے کی اور بدلنے کی کوشش کی ہے۔ اس سلسلے میں وہ کہیں کہیں حد درجہ جذباتی بھی ہو گئے ہیں تاہم ان کا نقطۂ نگاہ حقیقت پسندانہ ہی ہوتا ہے۔

مارکس اور لینن کے حوالے سے ترقی پسندوں نے اپنے زمانے میں جس بات پر سب سے زیادہ توجہ دی وہ یہ تھی کہ از کار رفتہ اور فرسودہ اقدار کو بدل دیا جائے اور زندگی کے چہرے پر پڑی ہوئی تمام نقابیں اُتار لی جائیں۔ تحریک کے باقاعدہ وجود میں آنے سے قبل اس کے بانیوں نے یہ کام انگارے (۱۹۳۲ء) میں شروع کر دیا تھا۔

اب حقیقت فرد کی ذات تک سمٹ کر نہیں رہ گئی تھی۔ بلکہ اس کا سفر خارج سے داخل کی طرف تھا۔ اس طرح نفسیاتی اور سائنسی حقیقت پسندی کے تحت سماجی، سیاسی اور معاشی مسائل و موضوعات کا ایک نئے انداز سے مطالعہ کیا جانے لگا۔

کرشن چندر کے یہاں بھی سماجی حقیقتوں کا انکشاف و اظہار مختلف سطحوں پر ہوا ہے انھوں

نے موجودہ سماج کی تمام پیچیدگیوں، ناہمواریوں، دشواریوں اور غلاظتوں کو اپنے فن میں بڑی خوبی کے ساتھ پیش کیا ہے ــــــــ اس طور پر کہ فنی وجمالیاتی اقدار بھی نظر انداز نہ ہوں۔ یہ توازن شاعری میں فیض اور افسانے میں کرشن چندر کے یہاں نمایاں ہے۔

چوتھے باب کا عنوان ہے 'اظہار واسلوب' اس باب کے تحت یہ بتانے کی کوشش کی گئی ہے کہ کرشن چندر فکری اور ذہنی سطح پر ہی حقیقت پسند واقع نہیں ہوئے ہیں بلکہ زبان واسلوب کے تعلق سے بھی ان کا رویہ بے حد حقیقت پسندانہ ہے۔ اظہار و بیان کی جتنی سطحیں اور پرتیں کرشن چندر کے فن میں دیکھنے کو ملتی ہیں اتنی کسی دوسرے اشتراکی ادیب کے یہاں نہیں ملتیں۔ کرشن چندر اپنے کرداروں کے تعلق سے ان کے رویوں اور ان کے طرز اظہار سب کے تعلق سے حقیقت پسند واقع ہوئے ہیں ــــــــ جتنے کردار ہیں اور جس جس طبقے سے تعلق رکھتے ہیں اور وہ جس زبان میں گفتگو کرتے ہیں کرشن چندر نے ان کا پورا پورا لحاظ رکھا ہے لہٰذا کہیں بھی کردار اور اس کی زبان ایک دوسرے سے متغائر نظر نہیں آتی ــــــــ ان کی زبان تخلیقی مگر زندگی کی توانائیوں سے بھری پڑی ہے۔ وہ تشبیہہ سازی میں بھی قدرت رکھتے ہیں مگر ان کی تشبیہات محض صناعانہ نوعیت کی نہیں بلکہ پورے افسانوں سیاق سے زندگی کے سوتے کی طرح پھوٹتی ہیں سو وہ محض آرائشی نہیں بلکہ بہترین خلاقانہ کمال کا حکم رکھتی ہیں جنھیں اپنے سیاقات سے علاحدہ نہیں کیا جاسکتا۔ اسی لیے میں نے کرشن چندر کے اسلوب میں وہ دوئی نہیں پائی جو اکثر رومانی اور ترقی پسند افسانہ نگاروں کے فن میں نمایاں ہے ــــــــ کرشن چندر کا افسانوی فن موضوع اور اسلوب جیسی اقدار کو علاحدہ علاحدہ دیکھنے اور پرکھنے کی نفی کرتا ہے۔ اسلوب وموضوع ان کے باب میں ایک حقیقت کے دو رُخ ہیں۔ کرشن چندر کا فن یقیناً افسانوی ادب میں ایک نئے گراں قدر اسلوب کی اساس رکھتا ہے جو اپنی تلفیظ میں بھی تازہ کار ہے اور موضوعات کے تنوع میں بھی جس کا کوئی ثانی نہیں۔

پانچویں باب کا عنوان 'تصورِ حیات' ہے۔ اس باب میں کرشن چندر کے نظریۂ حیات وکائنات کی منتہائیں دے کر واضح کرنے کی کوشش کی گئی ہے ــــــــ کرشن چندر چونکہ مارکسی نقطۂ نظر کے حامل ہیں اشتراکیت کے نظریے پر ان کا ایمان مسلم ہے۔ اس لیے ان کا نقطۂ نظر خالص مادی ہے۔ مذہب کی بعض اخلاقی قدروں کے تئیں وہ ہمدرد بھی ہیں مگر اس خصوص میں ان کا ذہن تقلیدی نہیں بلکہ اجتہادی ہے۔ دیکھا جائے تو وہ ہر اس نظریے کے قائل ہیں جو انسان دوستی کا سبق پڑھاتا ہے۔ انھیں ہر اس نظریے اور تصور سے کد ہے جو انسانوں کو مغائرت کا درس دیتا ہے اور

انھیں ایک دوسرے سے علاحدہ کرتا ہے۔ ان کے بیش بہا فن پاروں میں جو سماجی شعور، طبقاتی کشمکش اور سیاسی بصیرت ملتی ہے اس سے ان کے عہد کا اندازہ بخوبی ہو جاتا ہے۔ اور اس سے یہ بھی بخوبی واضح ہو جاتا ہے کہ کوئی بھی اہم نظریہ یا کوئی اہم فلسفہ محض خلا میں جنم نہیں لیتا۔ اس کی اساس زمین و زندگی میں پیوست ہے۔

چھٹا باب 'ماحصل' کے عنوان سے ہے۔ اس میں اختصار کے ساتھ افسانوی سفر کے ارتقا کی اجمالی تاریخ، اس کے مختلف سنگ ہائے میل، مختلف تحریکات و رجحانات کا ذکر اور کرشن چندر کے افسانوی فن کا جائزہ اور ان کی ادبی قدر و قیمت متعین کرنے کی کوشش کی گئی ہے —— یہ ثابت کیا گیا ہے کہ کرشن چندر اپنے عہد اور اپنے معاصرین افسانہ نگاروں میں سب سے ممتاز درجہ رکھتے ہیں ان کا فن زندہ و پائندہ ہے۔

آخر میں اس مقالے کی تیاری میں جو دشواریاں پیش آئی ہیں ان کا تذکرہ کرنا بھی ضروری خیال کرتا ہوں —— ابتداً میں نے اپنا مقالہ محترم استاذی پروفیسر قمر رئیس صاحب کے زیرِ نگرانی شروع کیا تھا مگر ۱۹۸۳ء میں وہ روس چلے گئے۔ ان کے بعد مجھے محترم ڈاکٹر عتیق اللہ صاحب کے زیرِ نگرانی یہ کام مکمل کرنے کا موقع نصیب ہوا —— مجھے اس بات پر فخر ہے کہ میں نے ہندوستان کے دو مایۂ ناز ادیبوں اور دانشوروں کے زیرِ نگرانی کام کیا ہے۔ دونوں اساتذہ کرام نے جس طرح میری مدد و معاونت کی ہے اس کو میں کبھی فراموش نہیں کر سکتا۔

اپنے اساتذۂ کرام محترم پروفیسر قمر رئیس صاحب اور محترم عتیق اللہ صاحب کا تہِ دل سے ممنون ہوں کہ انھیں کی حوصلہ افزائیوں سے یہ مقالہ مکمل ہوا ہے۔

کتاب کی تیاری میں ڈاکٹر ارتضیٰ کریم کے تعاون کا شکریہ ادا کرنا بھی اپنا فرض سمجھتا ہوں۔

میں دہلی اردو اکیڈمی کے سکریٹری جناب شریف الحسن نقوی اور تحقیقی و طباعتی کمیٹی کا بھی ممنون ہوں جن کی مالی اعانت سے یہ مقالہ زیورِ طبع سے آراستہ ہو سکا۔

—— مصنف

باب : ۱

حقیقت نگاری

الف : تصور و درجات

ب : تنقیدی حقیقت پسندی

ج : فطرت پسندی

د : اشتراکی حقیقت پسندی

(الف)

تصوّر و درجات

قدیم فلسفے کا یہ ایک دلچسپ ترین باب ہے کہ وہ ماورائی مطلق یا باطنی حقیقت کے وجود کو ثابت کرنے کی سعی کرتا ہے۔ قدیم فلسفے میں حقیقت مطلق یا حقیقت اولیٰ یا حقیقت اعلیٰ کا تصور مجرد ہے۔ لیکن اس کا تعلق اس ہستی یا ذات باری سے تھا جس کی قوت اور خال و خد کا انکشاف مختلف مذاہب عالم اور اساطیری ساختوں نے اپنے اپنے طور پر کیا تھا —— جن فلسفیوں نے حقیقتِ اولیٰ کو ناممکن التشخیص یا ناممکن التسخیر بتایا وہ یا تو ملحد کہلائے یا یہ کہ انھوں نے خاموشی اختیار کر لی کہ حقیقت عظمیٰ تک رسائی کے لیے انسانی ادراک کی قوت محدود ہے۔

افلاطون سے قبل اور خود افلاطون کے زمانہ میں حقیقت کے مجرّد تصوّر کو اساسی صداقت کے طور پر تسلیم کیا جاتا تھا —— یعنی یہ کہ تصوّر ہی حقیقت ہے اور اس دنیا کی ہر شے اس حقیقت کا عکس ہے جس کا تصور ہمارے ذہن میں ہے —— جان ڈیوی کے لفظوں میں :

"حقیقت کو تصوّرات (اعیان) کی مدد سے پہنچایا جا سکتا ہے۔ حواس مادّی دُنیا کے علم کا ذریعہ ہیں۔ مادّی دُنیا حقیقت نہیں بلکہ حقیقت کا عکس ہے۔ اس لیے حواس کے ذریعے حقیقت کو نہیں پہنچایا جا سکتا۔ حقیقت کا علم چھٹی حِس کے ذریعے حاصل ہوتا ہے۔" (۱)

افلاطون نے یہاں بھی درجات قائم کرنے کی کوشش کی ہے۔ وہ یہ نہیں کہتا ہے کہ حقیقت کا عرفان ناممکنات میں سے ہے بلکہ یہ کہ حقیقت کے ادراک کی صلاحیت ہر فرد میں نہیں ہوتی۔ یہ

وہ جوہر ہے جسے خدا نے چند مخصوص اور منتخب افراد ہی کو ودیعت کیا ہے —— سقراط بھی حسن مطلق ہی کو اصل حقیقت قرار دیتا تھا —— افلاطون بھی اس کی تصدیق کرتا ہے۔ اس کی نظر میں:

"... اس دنیا میں جتنے اسمائے نکرہ ہیں، عالم حقیقت میں اتنے ہی تصورات موجود ہیں۔ جس طرح ہر اسم معرفہ ایک فرد کا نام ہے اسی طرح نکرہ ایک تصور کا نام ہے۔ (۲)

انیسویں صدی کے نصف اول تک حقیقت کے اس مجرد تصور کا غلبہ رہا۔ اس تصور کے تحت جو مکتبہ فکر آتے ہیں ان میں Idealism کی جڑیں گہری ہیں مگر فلسفے کا وہ حقیقت پسندانہ تصور جس کے تحت زندگی کی تفسیر حقیقی بنیادوں پر کی جاتی ہے، ریلزم سے تعبیر کیا جاتا ہے —— فلسفیانہ حقیقت Realism کا ایقان اس خیال پر مستحکم ہے کہ زمان و مکان اور ان کی نسبتیں یا صفات حقیقی نہیں (مادی ماورائی حقیقت) کائنات اور اس کے سارے مظاہر ہمارے شعور یا تصور سے پرے اپنا وجود رکھتے ہیں —— (تجربی حقیقت) نیز یہ کہ ہماری وہ قوت جو ان کا ادراک کرتی ہے راست طور پر وجدانی حس کے تابع ہے۔ نہ یہ کہ درمیانی رابطے کے نما شدہ تصورات کے تابع —— وہ فلسفی جنھوں نے اشیا یا مجاز کو پرتو بنایا تھا ان میں سقراط اور افلاطون اور ارسطو پیش پیش ہیں۔

عہد وسطیٰ میں یہ علم الکلام Scholostic Philosphy کی قبول عام اصطلاح بن گئی۔ تمام آفاق گیر تصورات کی حقیقت کا درس جس کا مقصود تھا حقیقت کا یہ تصور فلسفہ اسمیت کے منافی تھا۔ فلسفہ اسمیت اعیان سے صرف اسما اور تجریدات مراد لیتا ہے۔

عہد وسطیٰ ہی میں حقیقت کے شیئی تصور نے فروغ پایا۔ جس کے تحت اشیاء کے وجود اور مادے کی نوعیت پر بحث کی جاتی تھی۔ اکثر فلسفیوں کے نزدیک مادہ اپنے بنیادی تصور سے علاحدہ واقعی طور پر وجود کا حامل نہیں ہوتا۔ یعنی یہ کہ حقیقت اضافی ہے نہ کہ قطعی (۳)

عام طور پر خارج میں نظر آنے والی شے کو حقیقت کا نام دیا جاتا ہے۔ مابعد الطبیعاتی نقطۂ نظر کے مطابق حقیقت اس قطعی اور مطلق صداقت کا نام ہے جو نامعلوم ہے۔ ہمیں اس کے محض مظہر ہی کا علم ہوتا ہے۔ برکلے اور دیگر عینیت پسندوں کی نظر میں حقیقت محض ایک تصور ہے یا مجموعہ تصورات ہے جو کہ خدا کے ذہن میں اپنا وجود رکھتا ہے۔

وہ حقیقت پسند جو مادیت کے قائل ہیں۔ ان کے نزدیک خیال، دماغ یا شعور میں یہ قوت تو ہے کہ وہ مادے کی حقیقت کا عرفان کر لے لیکن وہ مادے کو پیدا نہیں کر سکتے ——— اصطلاحاً Realism لاطینی لفظ Res سے مشتق ہے ——— جس کے معنی شے کے ہیں۔ چنانچہ شے کو حقیقت سے علاحدہ کر کے نہیں دیکھا جاتا۔ Real کے معنی ہستی یا وجود کے ہیں

حقیقت پسند دانشوروں نے یہ ثابت کرنے کی کوشش کی ہے کہ خارجی اشیا کا وجود نفس سے آزاد اور حقیقی ہے۔ تصور پسندوں کے اس قبول عام تصور کے خلاف کہ دوران ادراک چیزوں کی اپنی شکل تبدیل ہو جاتی ہے، مغرب میں حقیقت پسندی کا آغاز ہوا۔ حقیقت پسند دانش وروں کا یہ خیال تھا کہ معلوم اشیا کی حقیقت معلوم کرنے والے سے آزاد ہے۔ حقیقت کی یہ شکل فلسفے کے میدان میں حقیقت پسندی کے نام سے مشہور ہے۔

حقیقت پسندی کے مختلف نظریے درج ذیل ہیں:

۱۔ چیزیں یعنی علم کے موضوعات ذہن سے باہر آزاد حیثیت رکھتے ہیں۔

۲۔ علم سے معلوم کردہ حقائق میں کسی قسم کی تبدیلی واقع نہیں ہوتی شئے جس صورت میں بھی ہے اسی صورت میں اس کا علم ہوتا ہے۔ ادب و فن میں اس تصور سے یہ فائدہ ہوا کہ اشیا کی جزیات کے بارے میں معلومات پر زور دیا جانے لگا۔

بنیادی طور پر حقیقت پسند فن کار اور حقیقت پسند دانشور دونوں یہ تسلیم کرتے ہیں کہ خارجی دنیا کا وجود ہماری نفسی اور ذہنی خواہشات سے علاحدہ ایک آزاد حیثیت رکھتا ہے۔ ادب و فن کے میدان میں حقیقت سے متعلق ارنسٹ فشر کا خیال تمام مفکروں کے خیال سے مختلف ہے۔ اس کا خیال ہے کہ فنی حدود میں حقیقت سے متعلق نظریہ بدقسمتی سے بہت لچکیلا اور غیر واضح ہے۔ اس کے تحت حقیقت کو ایک نظریے کی حیثیت سے پیش کیا جاتا ہے۔ اور کبھی ایک اسلوب یا طریقے کی صورت میں ظاہر کیا جاتا ہے ——— حالانکہ دونوں کو ایک دوسرے سے منسلک کرنے والی لکیر دھندلی نظر آتی ہے۔ (۴)

... ادبی سطح پر خود جب، اسے، کلاڈن نے اسے بے حد لچکیلا قرار دیا ہے۔ (۵)

اگر ہم اشیا کے مطالعے کے دوران مقررہ حقیقت کو ہی صحیح حقیقت تسلیم کریں اور فن میں اس

کی موجودگی کو محسوس کریں تو ہمیں اس بات کا خیال رکھنا چاہیئے کہ ہم اس حقیقت پسندانہ ادراک کو خارجی ماحول کی حقیقت تک ہی (جو کہ ہمارے شعور یا خواہش یا پسندیدگی سے پرے ہے) محدود نہ کریں گو کہ ہمارے شعور سے آزاد جو کچھ بھی موجود ہے وہ مادی ہے لیکن حقیقت کے ذیل میں دو مساوی مختلف شکلیں بھی آتی ہیں۔ جن کا تعلق داخلی عمل سے ہے۔ ان کو آدمی محسوس کرنے اور ان کا شعور حاصل کرنے میں بذات خود شامل رہتا ہے ــــ مثال کے طور پر ایک فن کار کسی خارجی منظر کو کینوس پر اتارتے ــــ وقت ماہرین طبعیات، ماہرین کیمیا اور ماہرین حیاتیات کے ذریعے تلاش کیے گئے فطری اصولوں کا احترام ضرور کرتا ہے۔ لیکن وہ جو کچھ بھی کینوس پر پیش کرتا ہے وہ اس کی اپنی اندرونی شخصیت سے آزاد فطرت کی تصویر نہیں ہے۔ وہ ایک ایسا منظر ہے جسے اس نے اپنے احساس اور تجربے کے وسیلے سے دیکھا ہے۔ وہ فن کار صرف ایک احساس کے اظہار میں معاون بھی نہیں ہے جو کہ خارجی ماحول کو انگیز کر رہا ہے ــــ بلکہ وہ ایک ایسا انسان بھی ہے جو ایک طبقے، عہد اور قومی خصوصیت سے متعلق بھی ہے۔ اس کی اپنی مخصوص عادت اور کردار ہے۔ اور یہ تمام باتیں خارجی کائنات کو دیکھنے، محسوس کرنے اور اس کے اظہار کرنے کے عمل کو متاثر کرتی ہیں۔

ارنسٹ فشر کا خیال ہے کہ اگر ہم حقیقت کو ایک طریقۂ کار (Method) کی صورت میں نہ لے کر ایک نقطۂ نظر کی حیثیت سے قبول کریں تو ہم دیکھیں گے کہ بے جان فن یا ویسی ہی کچھ چیزوں کو چھوڑ کر تمام آرٹ حقیقت پسندانہ آرٹ ہی ہے۔ حالانکہ زیادہ مناسب یہی ہو گا کہ ہم حقیقت کی عکاسی کو ایک مخصوص طریقہ سمجھ کر ہی قبول کریں۔

ارنسٹ فشر نے خارجی حقیقت سے فن کار کا جو تخلیقی تعلق دکھایا ہے اور اس حوالے سے تخلیق میں پیش ہونے والی حقیقت اور خارجی حقیقت میں جو فرق پایا جاتا ہے مارکسی فنی مفکرین نے اس پر غور کیا ہے ــــ لیکن حقیقت نگاری سے متعلق ارنسٹ فشر کے تمام نظریے کو قبول کرنے میں بعض مفکرین کو یہ دشواری ہے کہ اس نے فن کے تعلق سے حقیقت پسندانہ شعور کی تفصیلات کو نہایت عمومی اور وسیع تر بنا دیا ہے ــــ فن کے حوالے سے ظاہر ہونے والی حقیقت خارجی حقیقت سے مختلف ہوتے ہوئے بھی بالآخر اس کا جزو لاینفک ہوتی ہے۔ جہاں تک حقیقت کو ایک طریقہ ماننے کی بات ہے تو غالباً سبھی دانشوروں نے اسے ذریعہ اور نقطۂ نظر دونوں ہی سطحوں پر قبول کیا ہے۔

لوکاچ کے نظریات اس سلسلے میں زیادہ منطقی ہیں لیکن وہ بھی اکثر اپنی فکر میں راسخ نظر آتا ہے۔ لوکاچ کی ساری تفصیلات جمالیاتی قدروں سے مربوط ہیں۔ اور وہ یہ بھی بتاتا ہے کہ فن کا اسلوب اور فن کار کا زاویۂ نگاہ دونوں حقیقت کو واضح کرنے میں معاون ہوتے ہیں۔

شپلے نے حقیقت پسندانہ فکر کو ہر سطح پر الگ الگ سمجھنے میں زور دیا ہے:

(الف) توضیحاتی طور زیادہ مفصل، مکمل اور زیادہ نمایاں طور سے اشیاء کے ایک ایک جزو کو اس کی صحیح شکل میں پیش کرنے کی کوشش۔

(ب) ایک پر کشش اصول یا مکمل ادبی تشکیل کو ضابطہ عطا کرنے والے ایک جمالیاتی معیار یا مقصد کی شکل میں قبول کرنا۔

(ج) وہ تحریک جو دوسری صورت (ب) سے اخذ کرتے ہوئے انیسویں صدی کے نصف آخر میں فروغ پاتی ہے۔ (۷)

جہاں تک پہلی صورت الف کا تعلق ہے ادب اور فن کے ہر دور میں نہایت قدیم زمانہ سے حقیقت کو اس طرح پرکھنے کا رجحان کئی فن کاروں کی تخلیقات میں تلاش کیا جا سکتا ہے۔ قدیم عہد میں طربیے میں ظاہر کردہ نچلی سطح کی زندگی سے متعلق کرداروں کی کردار سازی میں مقامی رنگ بھرنے کے لیے فن کاروں کے ذریعہ اپنائے گئے مختلف اصولوں اور عام تجربات پر مبنی زندگی کی باریکیوں کو پیش کرنے والی پہلو دار عکاسی میں حقیقت کے تعلق سے اس عام رجحان سے روشناس ہوا جا سکتا ہے۔ (۸)

ظاہر ہے حقیقت کے تعلق سے یہ عام رجحان حقیقت کے کسی اصول کا حصہ نہ ہو کر آئینہ داری کو مختص ہے۔

ایک قابلِ قبول اصول یا مکمل ادبی شہ پارے کی بناوٹ کو بروئے کار لانے والی جمالیاتی قدر کی ضرورت حقیقت میں اسے بحث طلب بناتی ہے۔ اس طرح حقیقت نگاری حقیقت کی عکاسی کے تعلق سے ایک عام اور سہل رجحان نہ ہو کر ایک مقصد ہے جو تخلیق کار کو منضبط کرتا ہے۔ اسے ایک خاص سمت میں آگے بڑھنے پر اکساتا ہے۔ حقیقت نگاری یہاں ایک نظریہ بن جاتی ہے۔ جس کی ابتدائی شکل کی تعمیر میں انیسویں صدی کے کئی فلسفیانہ اور سائنسی انکشافات و نظریات نے حصہ لیا ہے ـــــ ان عناصر نے فن کاروں کو نہ صرف حقیقت کی ایماندارانہ تصور کشی

کی جانب موڑا بلکہ انھیں یہ شعور بھی بخشا کہ یہ محسوس دنیا اور اس کے چھوٹے چھوٹے ذرے ساتھ
ہی ماہرین طبیعات کے ذریعہ تسلیم شدہ اس کی مختلف تخلیقی شکلیں انسان کی اپنی خواہش و
ناخواہش یا اس کے اپنے ذہن سے آزاد ایک ٹھوس ہیئتی وجود رکھتی ہیں۔ یہی وجہ ہے کہ حقیقت
پسند ادیب نہ صرف زندگی کے مظاہر کے اظہار میں ایک مادی زاویہ نگاہ کا متقاضی ہوتا
ہے بلکہ وہ مادے کے وجود کی توثیق کرتا ——— ذاتی نظریوں، اصولوں اور فلسفیانہ تجزیوں
سے گریز کرتا اور زندگی کو اس کے مکمل عمل میں دیکھتا ہے۔ وہ اپنے قارئین کو یہ محسوس کراتا ہے کہ
وہ بہ حیثیت ایک فن کار کے اس تمام عمل میں محض تماشائی یا قاری نہ ہو کر ایک شریک کار کی حیثیت
سے شامل ہے ——— یہ کہنا بے جا نہ ہوگا کہ حقیقت نگاروں کی یہ نظر فلسفیانہ اور سائنسی نقطۂ
نظر پر مبنی ایک صحیح تر نظر ہے۔ حقیقت پسندی سے متعلق اس نظریے کی تعمیر میں جن محولا بالا فلسفیانہ
یا سائنسی اکتشافات کا ذکر کیا گیا ہے۔ ان کے مبلغین میں سینٹ سائمن، ارنسٹ کامٹے، فیور باخ،
ڈارون، مارکس اور اینگلز وغیرہ کے ساتھ ساتھ بلینسکی، ہرجن اور چرنیشوسکی جیسے معروف روسی
مفکرین شامل ہیں۔

سینٹ سائمن کے خیالات عیسائیت کے عینیت پسند اصولوں پر استوار ہیں پھر بھی وہ
پہلا شخص ہے جس نے سائنسی حقائق کے لیے راہ ہموار کی ہے۔ انیسویں صدی کی ابتدا میں اس
نے اپنے سائنسی نقطۂ نظر کی روشنی میں معصیت زدہ افراد کی زندگی کی تصویر کشی کی اور ان
کی معصیتوں کو دور کرنے کی ضرورت پر زور صرف کیا۔ آگسٹ کامٹے نے حقیقت پسندانہ
فلسفے کو اور بھی مضبوط زمین بخشی جبکہ سائنس کے ذریعہ ثابت کیے گئے حقائق کو ہی صداقت
کی ضرورت میں قبول کیا جاتا تھا۔ اس نے صداقتی جزو اور عملی جزو کے امتزاج سے زندگی کو ایک
تخلیقی اور عملی فلسفے کی بنیاد عطا کرنے کی کوشش کی۔ یہ کہنا مبالغہ نہ ہوگا کہ یہاں بھی حقیقت
نگاری عینی اصولوں سے علاحدہ نہ ہو سکی ——— وجہ یہ ہے کہ کامٹے نے سماجی زندگی کے اخلاقی
پہلوؤں پر خاص طور پر اپنا دھیان مرکوز رکھا۔ سماجی علم کو دوسری سائنسوں سے زیادہ اہم تسلیم
کرنے کے باوجود کامٹے نے حقیقت پسندانہ نظریے میں ایک نئے باب کا اضافہ کیا ہے۔ فیور باخ
نے مذہب کی مخالفت کرتے ہوئے ان تمام آدمی تخلیقات پر گہرے وار کیے، جن پر عینیت پسندی
کی دھند چھائی ہوئی تھی اس نے انسان کو اس کی گزشتہ تاریخ سے منقطع کرتے ہوئے صرف
ماحول ہی پر نظر کو مرکوز رکھا۔ اس کے خیال کے مطابق دنیا جیسی ہے وہی ہے ——— انسان

ہی کائنات کی تعمیر کرتا ہے ۔ اور وہی اس میں تبدیلیاں بھی لاتا ہے ۔ فیور باخ کے نظریے نے جہاں حقیقت پسندانہ فکر کو مضبوط اساس فراہم کی وہیں اخلاق، مذہب، روحانیت اور آدرشوں پر ٹکے ہوئے تمام نظریوں کی بیخ کنی بھی کی ۔

مارکس اور اینگلز نے اسی تصور پر اپنے جدلیاتی مادی فلسفے کی بنیاد رکھی ۔ انھوں نے شے یا مادہ کو اولیت دی اور خیال یا شعور کو اس کی ارتقائی شکل سے تعبیر کیا ۔ اپنے پیشروؤں میں ہیگل جیسے جدلیاتی فلسفیوں اور فیور باخ جیسے مادی مفکروں کے خیالات سے متاثر ہونے کے باوجود مارکس اور اینگلز نے ان کے کئی غلط نظریوں کی تردید بھی کی ہے ۔ اس سلسلے میں مارکس نے کسی بھی تصور کو قبول کرنے سے قبل اسے مناسب ترمیمات سے بھی گزارا ہے ۔ مادے کو اولیت عطا کرتے ہوئے سائنسی حقائق کی روشنی میں مارکس اور اینگلز نے اپنے جس انقلابی فلسفیانہ خیال کی بنیاد رکھی وہ رومانی نظریے کے لیے ایک زبردست چیلنج ثابت ہوا ۔ بعدازاں حقیقت پسندانہ مادی نقطۂ نظر کو فروغ دینے والے صحت مند فلسفیوں کی صف میں مزید اضافہ ہوتا گیا ——— بالخصوص حقیقت پسند ادبی رجحان نے بہت جلد ایک طاقتور تصور کی صورت اختیار کرلی ۔

حقیقت نگاری کے ادبی اصولوں ہی میں نہیں بلکہ محولہ بالا فلسفیانہ انکشافات کی تہ میں بھی انیسویں صدی کی سائنسی ایجادات کا اہم حصہ ہے ۔ انیسویں صدی کی سائنس ایک مخصوص انقلابی تحریک کی شکل میں سامنے آئی ——— علی الخصوص ڈاروِن کے ارتقا کے نظریے نے تو گزشتہ تمام نظریوں کی بساط ہی الٹ دی ۔ ڈاروِن نے انسانی ارتقا کے ذیل میں انسان کو حیوان کی طرح ترقی یافتہ نسل قرار دیا ——— لہٰذا وہ مذہبی تصورات جن کے تحت انسان اشرف المخلوقات خیال کیا جاتا تھا، بری طرح مجروح ہوئے ۔ انسان کے تعلق سے ایک نئے نظریے کا اضافہ ہوا ۔ اور اس نئے نظریے نے جہاں ایک سطح پر آدرش وادی اور انفرادی تصورات کی مقبولیت کو کم کیا ۔ وہاں دوسری سطح پر حقیقت نگاری کو فروغ ملا ۔ ۱۸۳۹ء میں فوٹوگرافی کے فن کی ایجاد نے حقیقت نگاری کو ایک نئی زمین عطا کر دی ۔ تقریباً اسی زمانے میں اخبار سازی نے پیشے کی شکل میں ترقی حاصل کی اور اس نے حقیقت نگاری کو ایک نئے بُعد سے متعارف کرایا ۔ فن کاروں میں تجزیاتی تشریح اور اس کی تفصیلات کی جانب دلچسپی پیدا ہوئی ۔

مندرجہ بالا فلسفیانہ اور سائنسی انکشافات کو اظہار کے سانچے میں ڈھالتے ہوئے

انیسویں صدی کے وسط میں ایک مضبوط ادبی تحریک کی شکل میں جذبات نگاری کا آغاز ہوا اور اس نے تاثراتی انداز نظر کو نورد ہی کیا رومانوی ادب کی بنیادیں بھی متزلزل کر دیں ——— ۱۷۸۹ء کے انقلاب فرانس کے بعد آزادی، مساوات اور بھائی چارے جیسے نعروں اور جمہوریت جیسی مثالی ریاست کے قیام کے تصور پر مبنی رومانوی فکر نے تقریباً نصف صدی تک یورپ بلکہ امریکہ اور دوسرے ملکوں میں بھی ادب اور آرٹ پر گہرے اثرات قایم کیے ——— اپنے عروج کے دور میں رومانوی طرز ایک خیالی مصنوعی اور غیر واضح صورت سے ہم آہنگ ہی نہیں ہوا بلکہ زندگی کی حرکت سے تقریباً عاری ہو گیا پراسرار اور روحانیت کے نامعلوم افق میں سفر کرنے والی اس جذباتی اور تصوراتی فکر نے ایک نئی سائنسی تحقیقات کی روشنی میں مادی کائنات پر زور دینے والے حقیقت پسندانہ افکار سے مقابلہ کیا تو وہ اس چیلنج کے سامنے نہ ٹک سکی ——— بعد ازاں یہ ظاہر ہو گیا کہ رومانوی فکر جس نے ادبی اور فنی سطح پر ایک بیش بہا خدمت انجام دی تھی اپنی اصلی روح سے منقطع ہو گئی۔ نتیجہ یہ ہوا کہ اس خالی جگہ کو حقیقت پسندانہ فکر نے بڑی آسانی کے ساتھ پُر کر دیا اور ایک ایسے نئے فنی اور جمالیاتی معیار کی ترویج کی جو زندگی کی حرارتوں سے معمور تھا۔

رومانوی تحریک ہی کی مانند اگر حقیقت پسندانہ تحریک کے آغاز کو بھی کسی طے شدہ تاریخی پس منظر میں رکھنا چاہیں تو کہہ سکتے ہیں کہ ادبی اور فنی تخلیق کے ایک پختہ رجحان کے طور پر اس طاقتور تحریک کا آغاز فرانس کے انقلاب ۱۸۳۰ء کے بعد ہوا۔ بقول جیوفری برٹون:

> "۔ ۔ ۔ ۱۸۳۰ء کا انقلاب فرانس جو کہ صنعتی تھا ——— نے شہری بورژوا ادبی تہذیب کو جنم دیا۔ جس کے اثرات دوگانہ تھے۔ ایک طرف قاری کے ذوق میں یہ تبدیلی آئی کہ وہ مہماتی اور زندگی آمیز افسانوی ادب کو پسند کرنے لگا دوسری طرف افسانوی ادب کے موضوعات سماج کے عوامی مسائل سے اخذ کیے جانے لگے ۔ ۔ ۔" (۹)

فرانس کی سرزمین نے ایک بار پھر عہد آفریں ادب اور فن کی تحریک کو جنم دیا۔ اس نے معیاری تخلیقی وسیلوں کو راہ دی ——— رومانوی تحریک کے بالمقابل حقیقت پسندانہ تحریک کو دیرپا بھی کہا جا سکتا ہے۔ کیونکہ رومانوی تحریک اٹھارھویں صدی کے وسط میں فروغ پاکر انیسویں صدی کے نصف تک آتے آتے اپنی بہت کچھ صلاحیت ضائع کر چکی تھی۔ بعد ازاں

حقیقت پسندانہ تحریک اور اس کے قابل قبول نظریے مسلسل ادب اور جمالیات پر اثر انداز ہوتے رہے ——— حقیقت پسندی کے فروغ کی ایک مثال حقیقت پسندی کی وہ نئی نئی مثالیں ہیں جو افسانوی ادب تک ہی محدود نہ رہ کر تمام تخلیقی اصناف میں رونما ہو رہی ہیں۔

ادب اور فنی تخلیق کے مخصوص نقطۂ نظر کی شکل میں ادبی مفکروں اور تخلیقی فن کاروں نے بھی وقتاً فوقتاً حقیقت پسندانہ نظریے کی وضاحت کی ہے۔ اس سلسلے میں مارکسی ادیبوں، اور مفکروں کا رول اہم رہا ہے۔ جن دانش وروں نے حقیقت پسندانہ ادبی فکر کو نہ صرف اصولوں کے میدان بلکہ فن کے میدان میں بھی نئی انقلابی بصیرت کا ثبوت فراہم کیا۔ ان مفکرین میں بلینسکی، چرنشوسکی اور ہرزن وغیرہ کا نام قابلِ ذکر ہے۔ فلسفے کے علاوہ ادب و آرٹ کے میدان میں بھی ان کی دین کو ناقابلِ فراموش کہا جائے گا۔ ان کے متعلق کہا جاتا ہے کہ مارکسی اور سماجی نظریات کی تبلیغ کے لیے ان کی فکر نے روس میں مناسب ماحول فراہم کیا۔ اسی لیے ان کے مابعد مارکسی دانش وروں نے انھیں بڑی اہمیت دی ہے۔ اور ان کے تعلق سے اپنی عقیدت کا جا بجا اظہار بھی کیا ہے ——— جہاں تک مارکسی مفکروں اور فن کاروں کا سوال ہے۔ اس سلسلے میں مارکس اینگلز اور لینن کے علاوہ پلیخنوف، کرسٹوفر کاڈویل، رالف فاکس، جارج لوکاچ اور ارنسٹ فشر وغیرہ کا شمار بھی ان مفکرین میں کیا جائے گا انھیں مفکرین کو فنی فکر کے میدان میں جمالیات کو ایک اہم مقام دلانے کا بھی فخر حاصل ہے۔

بنیادی طور پر حقیقت پسندانہ ادب اور فنی تحریک دوسری نوع کے ادب اور فنی تحریک کے مقابلے میں زیادہ پائیدار شعوری بنیادوں پر استوار ہے۔ اور یا وجود اتنی طویل کامیابیوں کی تاریخ کے اس کی تعمیری سرگرمیاں کہیں زیادہ وسیع اور دیرپا ہیں ——— عالمی افسانوی ادب پر تو اس کا نقش سب سے گہرا ہے۔

> "... اَدبی تاریخ میں حقیقت پسندی اُنیسویں صدی کی اُن کوششوں سے عبارت ہے جن کا تعلق ناول اور اس کے فن سے ہے بالخصوص فرانس میں حقیقت پسندی کے ذریعے ناول ایک اَہم ترین صنف کے طور پر ظہور میں آیا..." (۱۰)

حقیقت پسندانہ نقطۂ نگاہ اور اسلوب کی تین مخصوص سمتیں رہی ہیں جو اس کی ترقی کے سلسلے میں اس کی تمام قوت اور حدود کے ساتھ اس کا تعارف کراتی ہیں۔ انھیں

سلسلہ وار فطرت پسندی (Naturalism) تنقیدی حقیقت پسندی Critical Realism) اور اشتراکی حقیقت پسندی Socialist Realism کے نام سے موسوم کیا جاتا ہے۔ فطرت نگاری کو حقیقت کا جزو ماننے یا اسے حقیقت پسندانہ تحریک کی ترقی یافتہ شکل ماننے میں اکثر مفکرین کو تامل رہا ہے۔ مارکسی ادبی مفکرین نے بھی فطرت پسندی کو حقیقت کا جزو تسلیم نہیں کیا ہے اور اسے ادب کے حیاتیاتی نقطۂ نظر کی صورت میں ہی قبول کیا ہے ——— برخلاف ان کے ان مفکرین کی بھی ایک بڑی تعداد نمایاں ہے جو فطرت پسندی کو حقیقت پسندانہ تحریک یا جدت پسندی کے ایک ابتدائی دور کی صورت میں تسلیم کرتے ہیں اور ان کے خیال کے مطابق فطرت پسندی کے رویے اور طریق میں جدت پسندانہ فکر کا عنصر بھی شامل ہے۔ حقیقت پسندی کا یہ ایک ایسا دور تھا جو اپنے نقطۂ نگاہ کی کمزوری کے باعث تخلیقی سطح پر کوئی نمایاں رول انجام نہیں دے سکا اور جلد ہی ختم ہو گیا۔ فطرت پسندی حقیقت کا لازمی جزو نہیں ——— تاہم حقیقت نگاری کے تاریخی ارتقا میں اس کی مشروط محدود اور تاریخی اہمیت سے انکار نہیں کیا جا سکتا۔ ہم یہ بھی واضح کرنا چاہیں گے کہ حقیقت پسندی کی اصل صورت کیا ہے اور وہ کون سے عناصر ہیں جو فطرت نگاری کو مکمل طور پر حقیقت پسندانہ بنیادیں عطا کرنے میں مانع آئے ہیں۔

انیسویں اور بیسویں صدی میں تنقیدی حقیقت نگاری اور اشتراکی حقیقت نگاری کے تصور کو ناول میں برت کر اس کے مطالعے اور تجزیے کے سلسلے میں جو اہم خدمات لوکاچ نے انجام دی ہیں وہ ناقابلِ فراموش ہیں۔ لوکاچ کے علاوہ جن مفکرین نے حقیقت پر اظہارِ خیال کیا ہے وہ حقیقت کے موضوع اور تاریخ کے محض چند پہلوؤں تک محیط ہے۔ جبکہ جارج لوکاچ کے مطالعے کا مخصوص موضوع حقیقت نگاری ہے۔ اس وجہ سے اس کے یہاں تفصیل سے اس کے مختلف پہلوؤں اور خصوصیات سے متعلق ذکر ملتا ہے۔

انگلستان کی مس مارگریٹ ہارکنیس کو ایک خط میں اینگلز نے حقیقت کی شکلوں کو بڑے اختصار لیکن حکیمانہ انداز سے واضح کیا ہے۔ اینگلز کے مطابق :

"Realism, to my mind, implies, besides truth of detail, the true reproduction of typical characters in typical circumstances".

"... میرے خیال سے حقیقت نگاری کا مقصد یہ ہے کہ ادیب تفصیلات کی صداقت کو نمایاں کرنے کے علاوہ ایک مخصوص صورت حالات میں نمونہ وار مخصوص کرداروں کی از سر نو تخلیق کرے۔۔۔" (۱۱)

اینگلز کے مقولہ بالا بیان سے جہاں ایک طرف یہ نتیجہ برآمد ہوتا ہے کہ حقیقت پسند مصنف کو اشیاء کے ماحول کے ایک ایک رگ و ریشے پر گہری نظر رکھنی چاہیے اور انھیں اپنی تخلیق میں پیش کرنا چاہیے ——— وہیں دوسری جانب اہم بات یہ ہے کہ انھیں صداقت کے ساتھ پیش کرنا چاہیے۔ صداقت کے تعلق سے اصرار اس کے کردار کی مرکزی خصوصیت ہے۔ اپنے ذاتی خیالات اور ذاتی نقطۂ نظر کو شے کی حقیقت سے گڈ مڈ نہیں کرنا چاہیے۔ تیسری بات جس کی جانب اینگلز نے توجہ دلائی ہے وہ نمائندہ ماحول میں نمائندہ کرداروں کی وضاحت سے تعلق رکھتا ہے ——— وہ کہتا ہے کہ مصنف کو حالات اور کردار کی شخصیت کا فیصلہ باریک اور گہری نظر سے کرنا چاہیے۔ وہ نمائندہ کردار پر زور اس لیے دیتا ہے کہ فعال انسان کے واسطے سے حقیقت کو اس کی کلیت میں ظاہر کیا جا سکے۔

حقیقت کا ادراک معروضی طور پر کیا جاتا ہے۔ معروضی نقطۂ نظر کا دعویٰ فطرت پسندی بھی کرتے ہیں لیکن ان کی معروضیت کتنی ہی صحیح ہو اسے فطرت پسندی کے عمل کے ذریعے ہی سمجھا جا سکتا ہے ——— نفسیات کا تعلق اشیاء کے حقیقی ماحول سے نہ ہو کر انسان کی نفسی حقیقت سے ہوتا ہے۔ اور اس کی نظر موضوعی نظر ہوتی ہے۔ معروضی نہیں لیکن نفسیاتی عمل بھی اس بات کا بھی ثبوت پیش کرتا ہے کہ نفسیاتی ادیب کی نظر شخص کے مکمل ذاتی راز پانے اور ا[illegible] پیش کرنے پر قدرت نہیں رکھتی۔ وہ تو انسان کے نفس کے کچھ خاص گوشوں اور جبلتوں کے مطالعے کو مخصوص ہے مفروضات اور غیر عقلی طریقوں سے مدد لینے کے باعث وہ حقیقت سے بہت دور جا پڑتی ہے ——— جبکہ فرد کی ذاتی فکر کو اس کے سماجی تناظر سے الگ رکھ کر نہیں دیکھا جا سکتا۔ فرد کی شخصیت کا مکمل مطالعہ اسے اس کے سماجی پس منظر سے کاٹ کر نہیں کیا جا سکتا۔ ماہرین نفسیات اس صداقت کو نظر انداز کر جاتا ہے۔ یہی وجہ ہے لوکاچ فطرت پسندوں کی معروضیت اور نفسیاتی ماہرین کی انسان شناسی یعنی موضوعیت دونوں کو غلط قرار دیتا ہے۔ اور حقیقت کو دونوں سے علاحدہ کر کے دیکھنے

سمجھنے اور سمجھانے پر زور دیتا ہے ــــــ اس کا قول ہے کہ

"حقیقت غلط معروضیت اور غلط موضوعیت کے درمیان کا کوئی راستہ نہیں ہے۔ اس کے برعکس وہ ہمارے عہد کی بھول بھلیوں میں کسی دھماکے کے بغیر بھٹکنے والوں کے ذریعے غلط شکل میں پیش کیے گئے سوالوں سے پیدا شدہ جھوٹی بوالعجبیوں کے خلاف ایک صحیح حل تک پہنچا ہے والا تیسرا راستہ ہے۔۔" (۱۲)

اس سلسلے میں لوکاچ نے جہاں ایک طرف حقیقت کی قابلِ قبول شکل کو واضح کرنے کی کوشش کی ہے وہاں اس سچائی کو بھی پرزور طریقے سے ظاہر کیا ہے کہ حقیقت کو فطرت پسندانہ اور نفسیاتی عمل سے علاحدہ کرکے ہی دیکھنے اور سمجھنے کی ضرورت ہے ــــــ اینگلز کے قول کا حوالہ دیتے ہوئے (ٹائپ) کی جس خصوصیت کا ذکر کیا ہے اس میں لوکاچ کے اس تجزیے کو بھی شامل کر دینا چاہیے کہ اس ٹائپ کی شخصیت اس تحلیلی تجزیے میں ہے جو کرداروں اور حالات کی عام اور مخصوص دونوں سطحوں کو ایک نامیاتی وحدت میں باندھ دیتے ہیں۔ سچی اور عظیم حقیقت کا مقصد سماجی زندگی اور انسانی زندگی کے بکھرے ہوئے تار و پود کو پرکھنے اور خاموش کرنے کا نہیں ہوتا بلکہ ان کی نظر ان کے تمام پہلوؤں کو نمایاں کرنے کی جانب ہوتی ہے۔ وہ انھیں ان کی کلیت میں دیکھنے پر زور دیتا ہے ــــــ ظاہر ہے کہ حقیقت کے اس کردار کو عظیم حقیقت پسند مصنف ہی سمجھ سکتے ہیں اور اس کا اظہار کر سکتے ہیں۔ اس کی ایک خاص وجہ یہ ہے کہ معاشرے انسان اور زندگی کو اس کے خارجی اور داخلی جیسے سطحی اور مصنوعی تقسیم کے اصولوں پر الگ الگ دیکھنے اور پیش کرنے کا جو طریقہ قدیم عہد سے رائج رہا ہے اس کے اثرات سے بیشتر فن کار اپنے آپ کو محفوظ نہیں رکھ سکتے ہیں۔ وہ اس نگاہ کے حامل نہیں بن سکتے ہیں جو انسان معاشرہ اور زندگی کو غیر منقسم اکائی کی صورت میں پیش کر سکے۔ ان ادیبوں کا عمل اس لیے حقیقت پسندانہ فن کو مکمل کرنے کی بجائے اسے ناقص بناتا ہے اور قارئین کو غلط فہمی میں مبتلا کرتا ہے۔

تکمیلیت کے حصول کا یہی پہلو حقیقت کی سہ رخی تصویر کو ظاہر کرتا ہے۔ جہاں کردار اور اخلاقی تعلق ایک آزاد و پرقوت زندگی سے جڑے رہتے ہیں۔ اس لیے پیشتر کہ حقیقت پسندی پر گفتگو ختم کی جائے ان غلط فہمیوں پر بھی ایک نظر ڈالی جائے جو حقیقت کے تعلق سے عام

طور پر پائی جاتی ہیں۔

حقیقت پسندی کے تعلق سے ایک بہت بڑی غلط فہمی یہ ہے کہ وہ زندگی، سماج اور انسان کے غیر فطری گھناؤنے اور لرزہ براندام پہلوؤں کو نمایاں کرنے میں خاصی دلچسپی لیتی ہے اور انھیں کو تفصیلات کے ساتھ پیش کر دیتی ہے —— گزشتہ اوراق میں فطرت پسندوں کے تعلق سے لوکاچ کا نظریہ پیش کرتے ہوئے ہم اس غلط فہمی کا ازالہ کر چکے ہیں۔ اور صاف طور پر مجھے فطرت پسندی اور حقیقت نگاری کے جزوی اور تاریخی رشتے پر بحث کر چکے ہیں۔ لیکن فطرت نگاری سے متاثر تخلیقات کے علاوہ بھی ایسے شہ پارے ہیں جن میں حقیقت پسند ادیب صداقت کے متلاشی ہونے کے ناطے زندگی کے بدصورت پہلوؤں کو پیش کرتے ہیں۔ یہاں ایسی تخلیقات کے سلسلے میں پھیلی ہوئی غلط فہمیوں کا ازالہ مقصود ہے۔

بالزاک کے ناولوں میں بھی سامنتی نظام کا گھناؤنا پہلو نمایاں ہوا ہے۔ اور ٹالسٹائے جیسے مذہب پسند انسانی قدروں کے حامل ادیب کے یہاں بھی اعلیٰ طبقے کی زندگی کے بدصورت پہلوؤں نے راہ پائی ہے —— اور انھوں نے اپنے ناولوں میں اس طبقے کی زیادتیوں کو بے خوف وخطر ظاہر کیا ہے۔ یہ تمام تخلیقات ایسی ہیں جو زندگی اور انسان کے مکروہ عمل کو ظاہر کرتی ہیں۔ اور حقیقت کے تعلق سے انھیں ان کے مصنفین کی تائید حاصل ہے۔

یہاں بے ڈھنگے بدصورت کریہہ اور بھیانک موضوعات کے اظہار کا سوال نہیں بلکہ مسئلہ ان —— مصنفین کے نقطۂ نظر اور عام لوگوں پر پڑنے والے اس کے اثرات کو پرکھنے اور انگیز کرنے کا ہے —— کوئی بھی سچی حقیقت پسندانہ تخلیق قاری کو بدہئیت اور مذکورہ حقیقت سے محبت کرنا نہیں سکھاتی۔ حقیقت پسندی سے متعلق ہر ایک ادیب نے سماجی زندگی کے انتشار غیر اخلاقی رجحان اور غیر صحت مند کرداروں کی عکاسی میں اسی نوع کا صحت مندانہ اور تعمیری رخ اپنایا ہے۔

یہ مصنفین زندگی کی غیر اخلاقی سرگرمیوں Establishments غیر انسانی شکلوں اور اپنے شکنجے میں انسان اور زندگی کو لپیٹ کر انھیں ادھ مرا کر دینے والے اداروں کو حقارت آمیز نظروں سے دیکھتے ہیں —— وہ زندگی، سماج اور انسان کے ایسے ہی پہلوؤں کو نمایاں کرتے ہیں تاکہ قارئین بھی ان سے نفرت کرنا سیکھیں۔

سچے حقیقت پسند مصنفوں کی تصنیفات اپنی اظہار کی قوت اور نقطۂ نظر کی وسعت میں ایک ایماندار قاری کو جھنجھوڑتی ہیں۔ انھیں بدہئیت اور کریہہ صداقت میں حظ لینے کے لیے

اکساتی ہیں۔ فطرت پسندی، زندگی اور انسان کے غلیظ پہلوؤں کو نمایاں کر کے اس لیے دکھاتی ہے کہ اس کا بنیادی نقطۂ نظر حیاتیاتی ہے ــــــ اور وہ انسان کو مکمل طور پر جانور کی حیثیت سے ہی دیکھتی ہے لیکن وہ حقیقت نگاری جسے ہم تنقیدی حقیقت اور سماجی حقیقت کی حیثیت سے جانتے ہیں اور سمجھتے ہیں اس نظریے کے برخلاف سماج، زندگی اور انسان کے تعلق سے اخلاقی اور انقلابی نظریے کے ساتھ ہمارے روبرو آیا ہے۔

حقیقت پسند مصنّف کا رجحان صداقت کی تصویر کشی کی جانب ہوتا ہے سوال یہ ہے کہ جب ایک غیر منظم نظام میں زندگی خود بد ہیئتی اور انتشار کی شکار ہو تو ایک سچے حقیقت پسند فن کے لیے ان سے آنکھیں ملانا اور انھیں اپنی تخلیقات میں سمو کر قارئین کو ان کے ماحول کی سچائی سے روشناس کرانا ضروری ہو جاتا ہے ــــــ قابلِ غور بات یہ ہے کہ ان خباثتوں کے تعلق سے مصنّف کا اپنا نقطۂ نظر کیا ہے۔ اگر وہ تنقیدی یا تعمیری ہے تو حقیقت کی ادائیگی کا منصب پورا ہو جاتا ہے۔ اس سے زیادہ کی توقع حقیقت پسندی سے نہیں کی جانی چاہیے ــــــ وجہ صاف ہے ــــــ بدشکل، منتشر اور کریہہ پہلو کی پردہ داری نہ صرف حقیقت کی مادی روح کو نقصان پہنچاتی ہے بلکہ اسے حقیقت سے ایک مختلف راستے پر لگا دیتی ہے۔ تنقیدی حقیقت کے عظیم مبلغین نے عصری زندگی اور انسانی زندگی میں موجود غیر ضابطگی کے تعلق سے بہت سخت تنقیدی رویہ اپناتے ہوئے گہرے انسانی درک کا ثبوت بہم پہنچایا ہے۔ اور سماجی حقیقت پسندوں نے ان بدہیئتیوں کی اساس میں پوشیدہ اسباب کو دریافت کرتے ہوئے عام لوگوں کو غیر انسانی اور غیر اخلاقی نظام کے خلاف بغاوت پر آمادہ کیا نیز انھیں ہمیشہ کے لیے نیست و نابود کر دینے کا بیڑا اٹھا کر انقلابی تعمیری راستہ اختیار کیا ہے۔

حقیقت پسندی کے تعلق سے دوسری غلط فہمی اس کے اظہار اور اسلوبیاتی نقطۂ نظر کی وجہ سے پیدا ہوئی ہے۔ بیشتر مغربی ادیبوں نے حقیقت کی تشکیل کو واضح کرتے ہوئے اسے مکمل منطقی ــــــ مادی مصنّف کی اپنی ذاتی فکر اور نظریوں سے آراستہ اور اظہار کی سطح پر اشیا کے ایک ایک جزو کو جیوں کا تیوں پیش کرنے والا تسلیم کیا ہے۔

یہ صحیح ہے کہ تفتیشی مادی نقطۂ نظر مادے پر استوار ہوتا ہے۔ لیکن وہ صرف مجرد نہیں ہوتا ہے۔ یہ بھی درست ہے کہ حقیقت پسند ادب اس کی تفصیلات پیش کرتا ہے، مگر ہم اسے صرف فوٹوگرافی کا عمل قرار نہیں دے سکتے۔ حقیقت پسند فن کار اس متنوع کائنات اور اس کی

تمام حدود کو گہری نظروں سے دیکھتا ہے۔ سماجی زندگی میں خود شریک ہو کر چھوٹی چھوٹی کیفیات اور کرداروں سے تعارف حاصل کرتا ہے۔ لیکن ان ساری باتوں کو فوٹو گرافی کے اسلوب میں جوں کا توں نہیں پیش کر دیتا۔ تمام واقعات اور کرداروں کو اپنے سماجی زندگی کے تجربوں کی خراد پر چڑھا کر انھیں دیکھتا ہے۔ تراشتا ہے، انھیں لاتا ہے، اور ان کا تعمیری اور فنی جائزہ لیتا ہے۔ وہ سماجی یا مادی مفکر نہیں ہے کہ صرف حقائق اور اعداد کو اکٹھا کر دے یا انھیں اپنے فن میں بے جان طریقے سے پیش کر دے یا فیصلہ سنا دے ——— نہ ہی وہ اخباری نمائندہ ہے کہ لاگ لپیٹ کے ساتھ تفصیلات پیش کرتے ہوئے اپنے فرض سے سبکدوش ہو جائے۔ جیسا کہ اس سے پیشتر واضح کیا ہے کہ وہ فن کار بھی ہے اور اس کے لیے ضروری ہے کہ وہ فن کے وسیع تناظرات میں اپنے نتائج اپنے محسوسات اور زندگی کو جیسی کہ وہ ہے ایمانداری کے ساتھ پیش کرے ——— ایسا کرنے پر ہی وہ فن کار اپنے کردار کے ساتھ ایمانداری برت سکے گا۔ زندگی سے حاصل شدہ حقائق کے علاوہ اپنی جانب سے کچھ اور نہ شامل کرنے کی بات سمجھ میں آتی ہے لیکن یہاں بھی یہ خیال رکھنا چاہیے کہ ایک سچا حقیقت پسند فن کار صرف عصری زندگی کا تماشائی ہی نہیں ہوتا اور نہ ہی وہ اس سے خائف رہتا ہے ——— ایک مکمل نقطۂ نظر کی حامل زندہ شخصیت ہونے کے ناطے حقیقی زندگی کے ساتھ اس کی شرکت وجود کی سطح پر ہوتی ہے اور یہ زندگی سے مربوط کیفیت ہی اسے حقیقی زندگی کے اظہار کے لیے کرتی ہے۔ وہ اپنے اعتقاد اپنے نظریے اور اپنے تصورات کو تخلیق میں پیش کرتا ہے۔ لیکن وہ یہ بھی نظر میں رکھتا ہے کہ کہیں اس یہ کردار سچائی کو بے ہیئت یا منتشر تو نہیں کر رہا ہے ——— اور اس لیے حقیقت پسند مفکرین نے فن کار کے پسندیدہ کرداروں کے حالات کے اندر سے پھوٹنے والی بات کہی ہے۔

جہاں تک فوٹو گرافی کے اسلوب کی بات ہے تو اس کے تعلق سے صرف اتنا ہی عرض کرنا ہے کہ محولہ بالا گفتگو سے ظاہر ہو جاتا ہے کہ حقیقت پسند جمالیاتی اسلوب، فوٹو گرافی کا اسلوب نہیں ہے وہ اس سے کہیں زیادہ تعمیری ہے ——— فوٹو گرافی کا اسلوب ایک مشین کے ذریعے سے شئے کی خارجی سطحوں اور سطروں کو پیش کر دیتا ہے۔ جبکہ منصوبوں کے پیچھے ایک فعال شخصیت کارفرما ہوتی ہے۔ حقیقت پسند فن کار جمالیاتی حس سے کام لے کر جمالیاتی اسلوب میں اپنے تجربے کا اظہار کرتا ہے کیمرہ صرف کسب کرتا ہے جبکہ فن اظہار سے عبارت ہے۔

حقیقت پسند فن کار سطح کے اوپری منظر کو ہی ظاہر نہیں کرتا بلکہ سماج کے اندرون میں دبی ہوئی قوتوں کی تصویر کشی بھی کرتا ہے ——— اس معنی میں حقیقت پسند ایک خاص حد کے بعد ادب کو سماج کا آئینہ ماننے میں بھی تامل کرتا ہے۔ وہ اس کردار کی مخالفت کرتا ہے جو فوٹوگرافی کے مشینی عمل کے ساتھ وابستہ ہے ——— آئینہ صرف چیزوں کے عکس کو اپنے میں جوں کا توں ظاہر کر دیتا ہے جبکہ ادب پارہ زندگی کی از سر نو تخلیق کرتا ہے۔ اس معنی میں حقیقت پسندی فن کی اصل جہتوں کی تلاش سے عبارت کا نام ہے۔ اس میں زندگی کی نامیاتی حرکت کی طرح نشو و نمو کی قوت ہے جو ہر دور کی روح کو کسب کرنے کی قوت رکھتی ہے اور جس کے ذریعے ہر دور کی ہمہ جہت تاریخ کا بھی مطالعہ کیا جا سکتا ہے۔

حواشی

۱۔ جان ڈیوی "فلسفے کی نئی تشکیل" ترجمہ: اشتیاق حسین، لاہور ۱۹۶۱ء ص ۲۷۸

۲۔ نصیر احمد "تاریخ جمالیات" جلد اول لاہور ۱۹۶۲ء ص ۶۴-۶۵

Ernst Fischer, 1970: Marx in His Own Words, Penguin London, p. 27

J.A. Coddon 1979: A Dictionary of Literary Terms, London, p.552

J.P.Shipley : A Dictionary of Literary Terms,

__________ : Ibid

Feffrey Breretion 1956 : A Short History of French Literature, London, p,210

Roger Flowen, 1973 : Modern Critical Terms London, p. 155

Fredrick Engels 1976 : Letter written to Miss. Margret Hurknese' London, 1976, p.71

George Lukaes 1969 : Studies in European Realism, London, p.6

(ب)

تنقیدی حقیقت پسندی

فطرت پسند نقطۂ نظر کے برعکس وہ ادب جو حقیقی زندگی کو اپنے موجودہ تناظر میں سچائی کے ساتھ دیکھتا پرکھتا اور اس کا اظہار کرتا ہے۔ مارکسی نقّادوں کے نزدیک تنقیدی حقیقت پسندانہ ادب سے موسوم کیا جاتا ہے۔ تنقیدی حقیقت نگاری کا عکس ادب کی مختلف اصناف میں دیکھا جا سکتا ہے تاہم افسانوی ادب اور خاص کر ناول میں اس کی جلوہ گری نمایاں ہے۔ اس کی ایک وجہ یہ بھی ہے کہ ناول نے حقیقت پسندی کے رجحان کے ساتھ ہی اپنے سفر کا آغاز کیا۔ ناول کے فن کا آغاز و ارتقاء صنعتی تہذیب سے عبارت ہے اور صنعتی عہد ہی میں سرمایہ دار طبقہ وجود میں آتا ہے ——— جس کے ذریعہ طبقاتی خلیجیں بڑھ جاتی ہیں اور محنت و اجرت کے مابین فاصلے وسیع سے وسیع تر ہو جاتے ہیں۔ جدید سرمایہ دارانہ نظاموں میں استحصال کی یہ صورت واضح اور نمایاں ہے۔ سرمایہ دارانہ تہذیب کے ساتھ باہمی انسانی رشتوں میں جو شکنیں اور پیچیدگیاں رونما ہوئیں اور صنعتی تہذیب کی بڑھتی ہوئی بدہیئتی اور نجی ملکیت کے تصور نے سماجی رشتوں اور سماجی زندگی کے درمیان جو تناؤ اور کشیدگی پیدا کی۔ سرمایہ دارانہ تہذیب کی بڑھتی ہوئی اجارہ داری کے ساتھ ماحول کا جو دباؤ انسانی دل و دماغ پر پڑا۔ ان سارے مسائل نے شدید سے شدید تر ہوتے ہوئے حالات کو ایک بڑے کینوس میں تبدیل کر دیا ——— انیسویں اور بیسویں صدی میں ناول زندگی کی اثر گیر اور زندگی آمیز قدروں کو اظہار کا وسیلہ بناتا ہے۔ ناول کا فن ایک ایسا آئینہ تھا جس میں زندگی کی تہہ بہ تہہ عکس ریزی

بھی تھی۔ اور اس میں یہ قوت بہ درجہ اتم تھی کہ حیات و کائنات کے سارے رزم سارے سحر
قہر اور ساری خوشی کامیوں اور المناکیوں کو ایک مخصوص اور خودگیر ہیئتی تماشے میں پیش کر سکتی
تھی ——— ناول کی اس بیش بہا قدرت نے اسے بہت جلد جدید زمانے کا رزمیہ بنا دیا۔
ناول اگر رزمیہ ہے تو محض اس لیے کہ رزمیے کے کینوس کے پھیلاؤ کو اس نے قائم رکھا ہے اب
شاعری کی کسی صنف میں یہ قوت نہیں کہ وہ رزمیہ کا احیا کر سکے ——— ناول ہی وہ صنف
ہے جو زندگی کو اپنی تمام جولانیوں کے ساتھ گرفتار کر سکتی ہے۔ وہ اس کی تعمیر بھی کر سکتی ہے
ترجمانی بھی نمائندگی بھی کر سکتی ہے اور تنقید بھی۔

ادب میں ناول کے آغاز کے ساتھ ہی حقیقت پسندانہ ادبی نقطۂ نظر نے بھی نمو پائی جس
طرح فطرت پسندی کی گفتگو کے دوران ہمارا مرکز ناول ہی رہا ہے اسی طرح تنقیدی حقیقت
پسندی یا سماجی حقیقت پسندی کی گفتگو بھی ناول کے اثاثے اور فن ہی کو مدنظر رکھ کر ہوگی
یہاں ایک بات اور کہ ناول ایک سرتاسر نثری ادب ہے اور جس کے موضوعات کا دائرہ زندگی کی
طرح وسیع تر ہے ——— تاہم ادب کی دیگر اصناف کے بارے میں یہ تعصب بھی غلط ہوگا کہ وہ
زندگی کو زندگی کے پس منظر و پیش منظر کے ساتھ پیش کرنے کی اہلیت نہیں رکھتیں۔ موضوعات کبھی
مخصوص نہیں ہوتے اور نہ ہی ان کے اظہار کا کوئی ایک ادبی طرز یا اسلوب ہے شاعری میں نظم
جس طور پر زندگی کو اپنا موضوع بناتی ہے اس کی روایات اور لفظیات کا دائرہ علاحدہ اور
نمایاں تر ہے ——— اس کی اپنی حدود ہیں۔ لیکن ناول میں جب اس زندگی کو موضوع بنایا
جائے گا تو اکتساب سے لے کر اظہار تک کے قرینوں میں آپ ہی آپ فرق پیدا ہو جائے گا۔ ناول
تکمیل کی جستجو ہے جیسے ایک ایک جزو کی تفصیل درکار ہوتی ہے جب کہ شاعری اور افسانہ زندگی کو
اختصار کے ساتھ دیکھنے اور نمایاں کرنے کا فن ہے اس لحاظ سے حقیقت کے اظہار و اقرار میں
ناول بہ طور پر ایک مثالی ناقد کا کردار انجام دے سکتا ہے اس کی توقع شاعری سے زاید ہوگی۔
تنقیدی حقیقت پسندی بہ حیثیت ایک ادبی رجحان کے فلسفیانہ حقیقت پسندانہ تحریک سے
براہ راست متعلق نہیں ہے البتہ تنقیدی حقیقت پسندی اصطلاح فلسفے سے ضرور مستعار ہے۔
ادب میں تنقیدی حقیقت نگاری کا تصور اپنا ہے اور جو حقیقت پسندی کے آغاز و ارتقا کی تاریخ
میں ایک اہم مقام رکھتا ہے ——— "ڈامیان گرانٹ کا یہ خیال غلط ہے کہ
... اگر فطرت پسندی حقیقت پسندی کو دراصل بنا کر پیش کرتے

کا نام ہے تو سماجی حقیقت پسندی اس تنقیدی حقیقت پسندی کو
دائم بنا کر پیش کرنے کا نام ہے جس سے انیسویں صدی کے کئی
ناول نگار اور بالخصوص ٹالسٹائے کا نام وابستہ ہے ..." (۱)

دراصل ڈامیان گرانٹ نے حقیقت پسندی کے اصل تصور کا محاکمہ تاریخ کے پیش نظر نہیں کیا ہے۔ اور نہ انھیں صحیح مارکسی علم ہے ـــــ اگر انھوں نے مارکسی جدلیاتی تصور کی روشنی میں سماجی حقیقت پسند تصور کا تجزیہ کیا ہوتا تو ان کے نتائج قطعی مختلف ہوتے۔

ادبی تنقید میں، تنقیدی حقیقت نگاری جیسی اصطلاح مارکسی ادبی مفکروں ہی کی دین ہے۔ یہ دوسری بات ہے کہ جب کوئی لفظ چلن میں آجاتا ہے تو دوسرے بھی اسے اپنانے لگتے ہیں۔ ادبی و تنقیدی لغات میں تنقیدی حقیقت نگاری کی توضیح علاحدہ سے کی گئی ہے۔ حالانکہ سوشلزم کے قیام کے ساتھ سوویت روس میں جس نئی حقیقت کا آغاز ہوا اس سے متاثر ہو کر دنیا کے دیگر ممالک میں سوشلزم اور سرمایہ داری کے مابین تنازعے کو ترقی پسند فن کاروں نے محسوس کیا اور اس مسئلے کو اپنے فن میں جگہ دی۔ انھیں فن کاروں نے عالمی سطح پر ایک اجتماع کی ضرورت محسوس کی تاکہ ان دانشوروں کو ایک پلیٹ فارم پر لایا جا سکے۔ جو حقیقت کو ایک نئے سماجی نقطۂ نظر سے دیکھنے اور اس کے ابلاغ کی ضرورت کو محسوس کرتے ہیں ـــــ سوویت مصنفوں کی ۱۹۳۴ء میں منعقدہ پہلی کانگریس میں انھیں ادیبوں اور دانشوروں نے حصہ لیا جن کا ایقان حقیقت بلکہ سماجی حقیقت پر مستحکم تھا۔

میکسم گورکی نے سماجی حقیقت پسندی کے نام سے جس نئی حقیقت کا اظہار کیا اس کے لیے یہ ضروری سمجھا گیا کہ فطرت پسندی سے مختلف اس حقیقت پسندی کو کسی نئے نام سے موسوم کیا جائے، جس میں حقیقت کی تنقید تو تھی مگر ادیب کا اپنا نقطۂ نظر بھی تھا۔ یہ حقیقت سائنسی نہیں تھی لیکن بشری بنیاد ضرور رکھتی ہے ـــــ لہٰذا اسے تنقیدی حقیقت کا نام دیا گیا۔ تنقیدی حقیقت پسندی کے ضمن میں ایک جواز تو یہ بتایا گیا کہ یہ زمانہ، زندگی، اور سماج کی مختلف النوع ناہمواریوں کے تعلق سے تنقیدی نقطۂ نظر کا استعمال کرتی ہے۔ مارکسی ادبی مفکر تنقیدی حقیقت نگاری کو بورژوا حقیقت پسندی کے نام سے بھی موسوم کرتے ہیں ہم نے اس سے قبل میکسم گورکی اور سوویت روس کی پہلی کانگریس کا ذکر کیا ہے۔ اس کانگریس میں گورکی نے اپنے صدارتی خطبے میں سماجی حقیقت پسندی اور بورژوا حقیقت پسندی

کے نقطہ ہائے نظر اور طریق ہائے کار کے فرق کو واضح کیا ہے بورژوا حقیقت پسندی کے تحت گورکی نے دو قسم کے ادیبوں کا ذکر کیا ہے ایک وہ ادیب جو اپنے طبقاتی کردار کو ملحوظ رکھتے ہوئے اپنے ہی طبقے کی عزت و ناموس کو موضوع بناتے ہیں —— دوسرے گروہ میں جنہوں نے اپنی طبقاتی خود غرضی اور طبقاتی مفادات کا احتساب کرتے ہوئے اپنے طبقے کی صحیح تنقید کی ہے۔ ایسے ہی ادیبوں کو گورکی نے تنقیدی حقیقت نگار یا انقلابی آرزومند کہا ہے۔ میکسیم گورکی انہیں خالص انقلابی حقیقت نگار تو نہیں کہتا لیکن ارتقا کے سلسلے کی ایک اہم کڑی کے طور پر ان کی اہمیت تسلیم کرتا ہے —— وہ یہ بھی کہتا ہے کہ ان مصنفوں کا تخلیقی عمل سماجی شخصیت کی تعمیر میں معاون نہیں رہا ہے اور نہ ہی اس سے کوئی ایسی امید کی جا سکتی ہے ان ادیبوں نے جہاں ہر ایک شئے کی تنقید کی ہے وہاں کسی شئے کی قدر و قیمت کا اندازہ لگانے سے صرف نظر بھی کیا ہے۔ اور ایسی مثالیں موجود ہیں کہ اکثر انھوں نے ان باتوں کی حمایت کی ہے جن سے انھیں خود کبھی اختلاف تھا —— گورکی کا اشارہ یہاں ان ادیبوں میں فنی یا تنظیمی نقطہ نظر کی کمی سے ہے —— گورکی لکھتا ہے:

"۔۔۔ اس نوع کی حقیقت نگاری سماجیاتی انفرادیت کی تربیت کی اہل رہے والے ہو سکتی رہے۔ کیونکہ ایک انقلابی منصب ادا کرنے کے باوجود یہ ان چیزوں کی توثیق کرنے لگی رہے جسے اس نے کبھی رد کیا تھا۔۔" (۲)

ارنسٹ فشر کہتا ہے کہ سرمایہ دارانہ عہد میں ہر فن کار اور مصنف کا یہ رجحان ایک صفت کے طور پر تسلیم کیا جا سکتا ہے کہ وہ اپنے چاروں طرف پھیلی ہوئی سماجی حقیقت سے سمجھوتہ کرنے میں قطعی ناکام ثابت ہوا ہے۔ ناکام ہی نہیں بلکہ ہم اسے ایک معنی میں مکمل مجبور بھی کہہ سکتے ہیں۔

سرمایہ دارانہ نظام کے ابتدائی زمانوں پر نظر ڈالیں تو یہ پتہ چلے گا کہ اگر ان زمانوں میں ایک طرف فرسودہ سماجی نظام کے کٹر مخالف ہیں تو وہیں دوسری جانب ایسے لوگ بھی ہیں، جنہوں نے اس سماجی نظام کی حمایت بھی کی ہے۔ اس کی ایک وجہ سرمایہ دارانہ نظام میں انسان، خود اپنے سے ہی لاتعلق ہو کر رہ گیا ہے بقول احمد ہمدانی کے:

"۔۔۔ پوری انسانی تہذیب کی تاریخ دراصل انسان کی

محنت کی تاریخ ہے انسان اپنی محنت سے صرف دولت پیدا نہیں کرتا بلکہ اپنی قوتوں کا اظہار بھی کرتا ہے۔ اور اپنی ذات کی تکمیل بھی محنت کے ذریعے انسان جو کچھ پیدا کرتا ہے اس میں وہ اپنی ذات کا اظہار کرتا ہے۔ چنانچہ اس کی پیداوار اس کی ذات کا حصہ ہے۔ لیکن جب وہ دیکھتا ہے کہ اس کی پیدا کی ہوئی دولت اس کی نہیں بلکہ کسی اور کی ہے تو اس کو خود اپنی ذات میں ایک اجنبیت کا احساس ہوتا ہے۔۔۔" (۱۰)

سرمایہ دارانہ نظام میں انسان ایک آزاد اور آبرومندانہ زندگی گزارنے سے جبراً روک دیا جاتا ہے۔ وہ دوسری تمام اشیا کی طرح ایک خرید و فروخت کی شئے بن کر رہ جاتا ہے۔ وہ مشین کہ ایک پرزہ سے مماثل ہے جس کی اپنی کوئی آرزو یا امنگ نہیں ـــــ ظاہر ہے کہ سرمایہ دارانہ سماجی نظام میں اس کیفیت کے تحت گھٹن، تکلیف، اکیلاپن اور اکتاہٹ جیسے احساسات کو فروغ ملتا ہے۔ ایک سنجیدہ اور ایماندار فن کار اس صورتحال سے نفرت کیے بغیر نہیں رہتا ـــــ وہ انحراف بھی کرتا ہے اور بغاوت بھی۔ اسی سبب سرمایہ دارانہ سطح میں اس ادب کی ایک وسیع تاریخ اور روایت موجود ہے۔ ان ادیبوں کے یہاں سرمایہ دارانہ قوتوں کی بڑھتی ہوئی انسانیت کش سرگرمیوں کے خلاف غم و غصہ ہے بلاشبہ یہ ادب اجتماعی احساسات اور مسائل کا نقیب بھی ہے اور ایک ایسے فن کا نمائندہ بھی جس کی اساس حقیقت اور صداقت پر استوار ہے۔

بالزاک کے عہد سے قبل سرمایہ دار طبقے کی ظالمانہ استحصال کی تاریخ کا تصور بھی محال تھا۔ بالزاک کے زمانے میں سرمایہ دار طبقہ اپنے پیروں پر کھڑے ہونے کی کوشش میں مصروف تھا۔ اس کے آزادی مساوات اور بھائی چارے کے نعرے لوگوں کو غفلت میں رکھنے کا کام کر رہے تھے۔ بالزاک کا عہد جاگیرداری نظام کے خوف کا عہد تھا۔ سرمایہ دارانہ سماجی نظام اس کے مقابلے میں زیادہ ترقی پسند تھا اس بنا پر جاگیرداری عہد کی زیادتیوں کے برعکس یہ نظام زیادہ قابل قبول تھا۔ لوگ اپنے دلوں میں نئے تعمیری اور آزادی کے حسین خواب بننے میں مصروف تھے لیکن ۱۸۴۸ء تک آتے آتے ـــــ سرمایہ دارانہ تہذیب کے دعاوی کا کھوکھلا پن

بہت کچھ ظاہر ہو گیا ——— اور لوگ اس کے کردار بلکہ استحصالی کردار سے اچھی طرح واقف ہو گئے۔

ایماندار اور سنجیدہ فکر کے حامل ادیبوں پر اس خواب شکنی کا گہرا اثر پڑا۔ بالزاک نے سرمایہ دارانہ تہذیب کی اصلیت اور اس کے دعووں کے مکر کو پوری دیانت کے ساتھ بے نقاب کیا ہے۔ مثال کے طور پر فلابیئر بہت زیادہ جذباتی حساس اور ایماندار مصنف تھا اس کے اپنے عہد تک سرمایہ داروں کا جبر بہت زیادہ کھل کر سامنے آگیا تھا اور سرمایہ دارانہ نظام کی خامیاں سطح پر ابھرنے لگی تھیں سرمایہ دارانہ تہذیب کے بڑے بڑے دعووں نے اپنے عہد کو ایک ایسے روحانی خلفشار میں مبتلا کر دیا تھا کہ جس سے اس عہد کی نجات مشکل تھی، فلابیئر چونکہ سرمایہ دارانہ تہذیب کے استحصالی کردار کا نبض شناس تھا اس لیے اس کے ضمن میں یہ کہنا مشکل ہے کہ وہ بھی سرمایہ دارانہ تہذیب کے ان رنگین جھوٹے خیالوں کے جال میں آگیا ہوگا جس سے دیگر لوگ نہ بچ سکے ——— اس کے پاس انقلابی سرمایہ دارانہ تہذیب کے لیے صرف نفرت تھی اس کی تخلیقات ایسے شخص کی عملی زندگی کی ترجمان ہیں جو بے رحم حقیقتوں کے سامنے سرنگوں نہیں ہوا بلکہ پورے جوش کے ساتھ آمادۂ جنگ رہا۔ وہ اس نظام کی مکروہ صورت ہی سے متنفر تھا۔ اپنی تخلیقات میں اس نے سرمایہ دارانہ تہذیب کی ایک ایک لعنت کو اجاگر کیا اور ان ناہمواریوں کو ملامت کا ہدف بنایا جن سے سماج کا چہرہ کراہت آمیز ہو رہا تھا، فلابیئر نے اپنی تخلیقات ہی میں نہیں بلکہ ان خطوط میں بھی غم و غصہ کا اظہار کیا ہے جو اس نے اپنے چند دوستوں کو وقتاً فوقتاً لکھے تھے۔ اس کی تحریر ایک ایسے فن کار کی تحریر ہے جو رومانیت کے خلاف آواز بلند کرنے میں اپنے آپ کو ناکام پا رہا ہے لیکن یک گونہ حوصلہ مندی کے ساتھ پوری قطعیت اور ایمانداری سے، ان عوامل سے نقاب اٹھائے بغیر بھی نہیں رہتا ——— جو آدمی سے اس کی شخصیت چھین رہے ہیں۔ رالف فاکس لکھتا ہے:

Creative artists in the 19th century felt very deeply the new, impersonal character of the relations between men arising from the concentration of capital. No less deeply did they feel

the levelling of their work through the capit alist market. Money makes all things equal - a Michael Angelo to so much oil or soap, if it is purchased by a millionaire with a fortune made from these useful and homely commodities, a play by Shakespare to a quantity of manure. Should a season be run in the west end on the charity of a share holder in the imperial chemical industries. The 19th century novelist was inclined to resent these simple equations by a savage hatred of the new bourgeoise.

۱۸۵۴ء ہی میں فلابیئر نے سخت جسمانی تکلیف برداشت کرنے کے بعد اپنے دوست کو لکھا تھا:

"—— محترم! غصّے اور تشنج کے نقطۂ عروج پر پہنچ کر ہی اس نے انسانیت کو اپنی قے میں ڈبونے کی بات کی تھی۔ گو کہ یہ اچھی طرح ظاہر ہے کہ یہاں انسانیت بہ طور کل کے نہیں بلکہ یہاں انسانیت سے مراد سرمایہ دارانہ تہذیب ہے۔"[۵]

سرمایہ دارانہ تہذیب نے نہ صرف یہ کہ فلابیئر بلکہ کئی مشہور فن کاروں اور ادیبوں کو مسلسل گزند پہنچائی تھی —— ان میں سوزاں اور وان گانگ کے الم ناک انجام سے سب ہی باخبر ہیں۔

ایسے نظام کے خلاف اگر ایک حساس اور ایماندار فنکار یا ادیب کے دل میں حقارت اور بغاوت کے جذبات نمایاں ہوں تو یہ کوئی غیر فطری عمل بھی نہیں ہے۔ سرمایہ دارانہ نظام کی ان زیادتیوں اور غلط کاریوں نے فن کے صحت مند ارتقا میں زبردست رخنہ پیدا کیا۔ کئی ہونہار ادیب گمنامی کے پردے میں چھپ گئے —— ارنسٹ فشر نے درست لکھا ہے کہ:

"سرمایہ دارانہ نظام کے استحصالی کردار کے خلاف حساس اور ایماندار آدمیوں کی بغاوت حقیقی بغاوت نہ ہو کر

ان کی مجروح انا کا ایک خود ساختہ اظہار تھی۔ جس نے کسی بھی طاقت اور خوش آئند عمل کی طرف اشارہ نہیں کیا۔ اس کے برعکس تنہائی، یاسیت اور شکست کے احساس کو ہی تقویت ملی انتہائی شدید عصر میں بالآخر ایسی ہی بغاوت آمیز فنی فکر کی قربانی دے کر بہت سے ہاتھی دانت کی میناروں میں بند ہو گئے —— یا انھوں نے ایک دوسرے نوع کا ادب تخلیق کرنا شروع کر دیا فلابیئر جیسے فن کار کا سب سے بڑا المیہ یہی ہے اسے اپنے اندرون کی آواز سے سمجھوتہ کرنا پڑا۔ اس سلسلے میں اس کا یہ قول لائق توجہ ہے —— اگر یہ ممکن ہو سکا تو مجھے جو خوبصورت معلوم ہوتا ہے میں جو کرنا چاہتا ہوں۔ وہ ہے ایک ایسی کتاب جو کسی چیز کے بارے میں نہ ہو —— خارجی دنیا سے جس کا تعلق نہ ہو۔ اپنے اسلوب کی پوشیدہ طاقت پر جو ٹک سکے، جیسے دنیا بغیر کسی خارجی مدد کے ہوا میں معلق ہے ایک ایسی کتاب جس کا تقریباً کوئی موضوع نہ ہو یا جس کا موضوع قریب قریب نظر نہ آئے۔۔" (۶)

اپنے فن کے تحت خیالات کا اظہار کرتے ہوئے فلابیئر نے کہا:

" —— فن کار یا ادیب کو اپنی تخلیق میں اسی طرح موجود ہونا چاہیے جیسے قدرت تمام کائنات میں جذب ہے ہر جگہ موجود لیکن نظر نہ آنے والی اور وہ اپنے فن کار کو اس سطح پر بھی زندہ رکھ سکا۔۔" (۷)

فلابیئر اور دیگر تمام ادیبوں کا حالات سے یہ قابل رحم سمجھوتہ ہمیں گورکی کی وہ بات یاد دلاتا ہے جس کی رو سے کس طرح بعض ادوار و حالات میں باشعور اور ایمان دار فن کار بھی حقائق کو پوری طرح نہیں سمجھ پاتے۔ ان کی کم فہمی کے باعث سرمایہ داری اپنی سازشوں میں کامیاب ہو جاتی ہے۔ سرمایہ داری اعلا تخلیقی قوتوں کے سارے امکانات سلب کر لیتی

ہے اور اس کے عوض میں فن برائے فن جیسے نظریوں کو فروغ دیتی ہے کہ یہی اس کی زندگی کی ضامن ہے۔

علاوہ ازیں یہ واضح ہے کہ ایماندار اور باشعور ادیبوں اور فن کاروں نے محض اپنی انا کی تسکین ہی کو ضروری سمجھا ——— اس صورت نے انھیں نہ صرف ناکارہ بنا دیا تھا بلکہ انھیں اپنے اطراف سے کاٹ کر اکیلے پن کا شکار بھی بنا دیا تھا اس پس منظر میں ارنسٹ فشر نے کہا تھا :

"——— تنقیدی حقیقت پسندی سرمایہ دارانہ نظام کے خلاف اسی "میں" کی رومانی بغاوت اور بورژوا قدروں کے تئیں ایک ایسے انکار کا نتیجہ رہے، جس میں مقامی اور گنوار یا عام (Aristocratic and Plebeian) دونوں ہی طرح کی ذہنیتیں شامل تھیں۔۔۔" (۸)

اس طور پر بورژوا سماجی نظام کے خلاف فن کاروں کے تنہا "میں" کی یہ بغاوت پختہ اور وسیع ہوتی گئی۔ گو کہ اس سلسلے میں بغاوت کرنے والی انا (گو) کی صورت جوں کی توں قائم رہی ——— ارنسٹ فشر کا سارا زور یہاں اس بات کو نمایاں کرنے کے سلسلے میں ہے کہ تنقیدی حقیقت پسندی میں آغاز ہی سے رومانیت پنہاں ہے۔ ایسی صورت میں رومانویت اور حقیقت نگاری کو ایک دوسرے کا مخالف یا ایک دوسرے کا نقیض تسلیم نہیں کیا جا سکتا۔ وہ تو یہاں تک کہتا ہے کہ انقلابی رومانیت کو بنیادی طور پر تنقیدی حقیقت پسندی کا ابتدائی دور ماننا چاہیے ——— تنقیدی حقیقت نگاری میں نقطۂ نظر کی سطح پر کوئی بنیادی اختلاف نظر نہیں آتا۔ ہاں طریقہ کار میں ضرور فرق ہے وہ پہلے سے زیادہ سرد۔ معروضی اور فاصلے کی حامل ہو گئی ہے۔ ارنسٹ فشر کے الفاظ یہ ہیں :

Romanticism and Realism are by no means mutually exclusive opposites ; Romanticism is rather an early phase of critical realism. The attitude has not fundamentlly changed, only the method has become different.

رومانوی دور کے انتہائی باغی شاعر بائرن کی ڈان جان (Don juan) اور فلابیئر کی مادام باوری Madam Bovary جیسی تخلیقات میں تنقیدی حقیقت پسندی کی وہ ابتدائی صورت جو ایک رومانی جذبے کے تحت ماحول کی دھجیاں اڑا دیتی ہے اور جس کا اسلوب سرگرم، جوش آگیں اور ولولہ خیز ہے اپنے پہلو میں ٹھوس بنیادیں بھی رکھتا ہے۔ ان تخلیقات کو محض رومانی اور جذباتی گفتار کا نام دے کر کم مایہ قرار دینا قطعی غلطی ہوگی —— یہ ضرور کہا جا سکتا ہے کہ ان میں فن کاروں کا نقطۂ نظر خالص سائنسی معنی میں حقیقت پسندانہ نہیں ہے لیکن حقیقت پسندانہ ضرور ہے اور خود اپنی اساس میں سماجی کردار کا حامل ہے۔

ارنسٹ فشر کا یہ نظریہ بعض کی نگاہ میں سچائی کو اس کی مکمل صورت میں ظاہر نہیں کرتا۔ تنقیدی حقیقت نے جن ادیبوں کی اور جن ادبی تخلیقات کو جنم دیا ہے ان میں رومانی بغاوت کوٹ کوٹ کر بھری ہے —— اور وہ بلاشبہ اپنے ماحول کی ناآہنگیوں اور ناہمواریوں کو نشانہ بناتے ہیں۔ یہ ردّ عمل جرأت مندانہ بھی ہے باغیانہ بھی —— اس نوع کی تخلیقات یقیناً رومانویت کی حدود میں اندر تک داخل ہو جاتی ہیں۔ لیکن تنقیدی حقیقت پسندی کے تعلق سے ہمیشہ اعتماد کے ساتھ یہ نہیں کہا جا سکتا فلابیئر اور بائرن کی حد تک تو یہ خیال درست ہے۔ لیکن بالزاک، روماں رولاں، ٹالسٹائے اور گون کورٹ برادرس وغیرہ کی تخلیقات کے سلسلے میں اس طرح کا نظریہ پوری طرح درست نہیں ہے —— تنقیدی حقیقت نگاری کے ابتدائی دور تک ہی اسے محدود رکھنا چاہیے۔ اس کی اصل وجہ مذکورہ ادیبوں کی تخلیقات میں ایک ہموار اور مکمل صورت میں نظر آتی ہے۔ ان مصنفین کی فکر و نظر کی روشنی ہی میں مشہور مارکسی نقاد لوکاچ نے حقیقت کے زندگی آمیز اور حرکی تصور کا خاکہ مرتب کیا ہے۔

یہ بجا ہے کہ سرمایہ دارانہ قوتیں ہمیشہ سے بین الاقوامی ادبی نظریوں کا محاسبہ کرتی رہی ہیں اور انھوں نے نئے ذہنی افکار کے خلاف ہمیشہ ایک محاذ بنایا ہے۔ تاہم ان کی تمام کوششیں پوری طور پر بارآور ثابت نہ ہو سکیں اور نتیجہ میں ان کے خلاف ایک ایسا طاقتور طبقہ وجود میں آ گیا جو سرمایہ دارانہ قوتوں کو صدمہ پہنچا سکے۔

تنقیدی حقیقت پسندی کے زمرے میں جو معروف ناقدین مذکور ہیں ان کے متعلق یہ جاننا ازحد ضروری ہے کہ وہ اس سائنسی طریقہ کار سے پوری طرح آگاہ نہ تھے جو سماج کی پیچیدہ

صورت حال کو سمجھنے کے لیے لازمی تھا ــــــ انھیں سرمایہ دارانہ کردار کے عوامل کا شعور بھی کم ہی تھا۔ ان میں اتنی قوت بھی نہیں تھی کہ وہ سب متحد ہو کر سرمایہ دارانہ سازشوں کے سامنے صف آرا ہو جائیں ــــــ ہاں اتنا ضرور ہوا کہ ان لوگوں نے فنی سطح پر اپنے ضمیر کو بیچا نہیں۔ اور اپنی تحریروں میں بار بار سرمایہ دارانہ قوتوں سے اپنی نفرتوں کا اظہار کرتے رہے۔ تنقید جیسی کر وہ تھی یا جیسی کہ انھیں نظر آتی تھی ایمانداری کے طور پر اس کا مطالعہ کرتے رہے۔ اور اس کے اظہار میں ذرا جھجک محسوس نہیں کی ــــــ بالزاک، موپاساں، گوئٹے، برادرس، ٹالسٹائے اور ٹامس مان وغیرہ کے ساتھ بیسویں صدی کے انگلینڈ کے ٹھیکرے اور فیلڈنگ ڈکنس جیسے ناول نگار بھی اس کے تحت آتے ہیں۔ تنقیدی حقیقت پسندی کو مدِ نظر رکھتے ہوئے ان ادیبوں کی قابلِ قدر خدمات کو کبھی فراموش نہیں کیا جا سکتا۔

لوکاچ نے بھی مذکورہ بالا ادیبوں کی تخلیقات میں تنقیدی حقیقت پسندی کی بحث کی ہے اور ان سے نتائج بھی اخذ کیے ہیں۔ لوکاچ کے نظریات کی روشنی میں تنقیدی حقیقت اور سماجی حقیقت کے تحت فنی حقیقت کو بھی پرکھا جا سکتا ہے۔ سماجی حقیقت کو تنقیدی حقیقت پسندی سے جو بات علاحدہ کرتی ہے وہ سماجی حقیقت پسندی میں پوشیدہ سماجی نقطۂ نظر ہے ــــــ جبکہ تنقیدی حقیقت پسندی میں اس کی کمی ہے۔ اگر اس فرق کو نکال دیا جائے تو تنقیدی حقیقت پسندی کے پیش کردہ نتائج سے سماجی حقیقت کو بیر نہیں ہے ــــــ جارج لوکاچ نے ان دونوں کے اتصال پر بے حد زور دیا ہے۔ اس کا خیال ہے کہ:

"ــــــ کسی بھی فن پارے میں مضمر حقیقت کا تجزیہ کرنے کے لیے تنقیدی حقیقت اور سماجی حقیقت دونوں ہی بہت ضروری ہیں۔" (۱۰)

بالزاک کے فن پر بحث کرتے ہوئے اس نے حقیقت پسند ادب کی تخلیق کے بعض اہم مسائل کی طرف رجوع کیا ہے۔

لوکاچ کا خیال ہے کہ عام سی شخصیت رکھنے والے ادیب اپنے نجی تصورات اور معروضی حقیقت کے مابین تال میل قائم کرنے میں کامیاب ہو جاتے ہیں۔ مگر عظیم ادیب معروضی حقیقت کو اپنے ذاتی تصورات اور خیالات پر کبھی قربان نہیں کرتے۔ یہ وہ ادیب

ہوتے ہیں جو زندگی کی صداقتوں کے اظہار میں اپنے ذاتی تعصب کو ابھرنے کا موقع نہیں دیتے ــــــ وہ جیسا محسوس کرتے ہیں ویسا ہی لکھتے ہیں۔ وہ اپنے ذاتی خیالات کے تئیں بہت سخت ہوتے ہیں۔ بالزاک کا ذکر کرتے ہوئے اینگلز نے جس عظیم فتح کا حوالہ دیا ہے، اس سے اندازہ ہوتا ہے کہ حقیقت پر اس کی نظر کس قدر گہری تھی یا لزاک کے فن کا اعتراف اس بات کی بیّن دلیل ہے۔

"بالزاک کا فن اس بات کا ثبوت ہے کہ ایک عظیم فن کار سچائی اور حقیقت سے کبھی چشم پوشی نہیں کرتا ــــــ دوسرے لفظوں میں اسے اپنے سماج کے ساتھ جو وابستگی ہے اس کا اعتراف اس کا ایک ایک لفظ کرتا ہے۔ حقیقت پسند فنکار کے لیے فن کبھی مسئلہ نہیں بنتا ہے جیسے بالزاک نے سچ کو اپنا ایمان بنایا اور فن میں اتنی لچک پیدا کی کہ وہ سچ کے اظہار میں اوپر سے عائد کردہ محسوس نہیں ہوتا۔ بالزاک جیسے فنکار ہی فن اور حقیقت کا ایسا آمیزہ پیش کر سکتے ہیں۔ کیونکہ حقیقت ہی نہیں فن کا صحیح ادراک رکھنے والے ادیب ہی ایسی مثال قائم کر سکتے ہیں ــــــ بالزاک گو کہ وہ شہنشاہیت کا حامی تھا اور سائنسی معاشرے سے اس کے مفاد وابستہ تھے مگر ایک فن کار کی حیثیت سے اس نے ان تمام نظاموں کا تنقیدی محاسبہ کیا اور اس عہد میں ہونے والی ایک ایک ناانصافی اور ظلم کی داستان کو اس چابک دستی کے ساتھ پیش کیا کہ اس کا عہد پوری طرح بے نقاب ہو جاتا ہے۔ مفکر کی حیثیت سے اس کی وفاداری کسی بھی طبقے سے رہی ہوں۔ ایک فن کار کے ناطے اس کا جھکاؤ عام لوگوں کی جانب ہی رہا ــــــ فرانس کے دیہاتوں میں اس وقت جو طبقاتی جنگ چل رہی تھی اس کے ناولوں میں اس کا اظہار بہت ہی بے باکانہ

طور پر ہوا ہے۔ اس سلسلے میں اس کا ناول حد درجہ اہمیت کا حامل ہے۔ تنقیدی حقیقت کا اظہار جس طرح اس ناول میں ہوا ہے اس کی مثال ملنی مشکل ہے۔" (۱۱)

اینگلز صاف لفظوں میں یہ تسلیم کرتا ہے کہ بالزاک کے ناولوں نے اس کے علم کے افق کو وسیع کیا ہے اور یہ علم وہ ہے جو اس عہد کے تمام مورخ، ماہرین اقتصادیات اور ماہرین شماریات بھی نہ دے سکے ——— بالزاک ہی نہیں رومن رولاں، اسٹینڈ ہال، گون کورٹ، ڈرس اور دیگر کئی فن کاروں نے بھی اپنے فن میں اسی دیانت دار طریقے سے سچائیاں پیش کی ہیں:

"——— اسٹینڈ ھال کے خیال میں ناول ایک ایسے آئینے کی طرح ہے جو کسی عظیم شاہراہ پر نصب ہے۔" (۱۲)

اینگلز نے جو بات بالزاک کے تعلق سے کہی ہے اس کا دوسرا رخ ٹالسٹائے کے یہاں بھی دیکھنے کو ملتا ہے۔ اس کا ناول "جنگ اور امن" ایک ایسا فنی کارنامہ ہے جس پر تمام دنیا بجا طور پر فخر کر سکتی ہے۔ یہ بات واضح ہے کہ خود ٹالسٹائے اپنے ذاتی نقطۂ نگاہ کی بنا پر جس جاگیردار اور امرا کے طبقے سے وابستہ تھا اسی کے ساتھ اس کے مفاد بھی وابستہ تھے ——— اس نے فنی سطح پر اس تصور کو جھٹک دیا اور عام لوگوں کے مسائل سے اپنے آپ کو کمزور ضرور کیا تاہم جو کچھ کہ شدید ہو کر سامنے آیا ہے وہ اپنے آپ میں اتنا عظیم ہے کہ لینن کو بھی اسے انقلاب کے عکس کا نام دینا پڑا۔ رومن رولاں اور ٹامس بھی اس حقیقت پسندی کے تحت ادب میں اپنا مقام بنا سکے۔

تنقیدی حقیقت پسندی کے یہی مبلغ تھے جن کی کوششوں کے باعث ناول کو اپنے وسطی وارتقائی دور میں ایپک کے درجے پر پہنچایا۔

حقیقت پسندانہ اسلوب کے تحت یہ فن کار سماج اور انسان کو اس کے مکمل خدوخال کے ساتھ بھی پیش کر سکے ——— یہ صحیح ہے کہ فنی سطح پر ان تمام فن کاروں کا درجہ اور انداز فکر الگ الگ ہے لیکن ان لوگوں نے اپنے عہد کو جس طرح دیکھا اور جس طرح محسوس کیا اس کو مختلف طریقوں سے ظاہر کیا۔ سماجی حقیقت کے اظہار کے لیے انھوں نے اپنے ذاتی تصورات اور نقطۂ نظر سے بھی باقاعدہ کام لیا ——— افسانوی ڈکشن کو بھی

آزادانہ طور پر برتا —— کہیں طنز کہیں راست اظہار۔ کہیں ایک دم کم سنجیدگی —— الغرض مختلف اسلوب سے کام لے کر حقیقت کو اجاگر کرنے کی کوششیں کیں۔ صحیح تو یہ ہے کہ تنقیدی حقیقت نگاری پر مبنی ادب۔ حقیقت پسندی کے سلسلے کی وہ اہم تر کڑی ہے جس کے بغیر حقیقت نگاری کی تاریخ تقریباً نامکمل ہو جاتی ہے۔

حواشی

1. Damian Grant, 1974 : <u>Realism</u>, London, p.76, 2nd Edn.
2. Maxim Gorky , 1969 : <u>On Literary Progress</u>, Progress Publishers, Moscow, p.242
3. احمد ہمدانی قصہ نئی شاعری کا کراچی بار اوّل ۱۹۷۹ء ص ۳۰
4. Ralf Fox : <u>The Novel and the People</u>
5. ______________ : Ibid, p.110-11
6. ______________ : Ibid,
7. ______________ : Ibid,
8. Ernst Fischer 1963 : <u>The Necessity of Art</u>, Penguin London, p. 103
9. ______________ : Ibid, p. 103
10. ______________ : Ibid, p.103
11. Ralf Fox : <u>The Novel and People</u>,
12. Damian Grant, 1974 : <u>Realism, London</u>, p.64 , 2nd Edn.

(ج)

فطرت پسندی

حقیقت پسندی کی طرح فطرت پسندی کا بھی بنیادی طور پر فلسفے سے تعلق ہے ———

اس نظریے یا تصور کا اس فطرت پسندانہ نقطۂ نظر سے کوئی رشتہ نہیں ہے جسے اٹھارویں صدی کے اواخر اور انیسویں صدی کے اوائل میں رومانویوں نے فروغ دیا تھا۔ روسو کا یہ نعرہ کہ Come back to nature یعنی بازگشت یہ فطرت کا تصور کسی سطح پر پہنچ کر فطرت کی عظیم یگانگت کو ضرور منتج ہوتا ہے اور اگر ورڈزورتھ جیسے فطرت کے پرستاروں کی نظر سے دیکھا جائے تو فطرت کے پس پشت جس روح کا وہ مشاہدہ کرتا ہے اس حوالے سے وحدت الوجود کے قدیم متصوفانہ تصور ہی کی توثیق ہوتی ہے۔ جبکہ فلسفیانہ فطرت پسندی اپنے تصور میں مافوق الفطرت عناصر کی نفی ہی نہیں کرتی بلکہ مادے کو اس کی واقعیت، حقیقت اور پوری برہنگی میں دیکھنا چاہتی ہے۔

فطرت پسندی کا تعلق فلسفے کی اس شاخ سے ہے جس کے تحت کائنات کی پیدائش اور اس کی تخلیق جیسے مسائل پر غور و فکر کیا جاتا ہے اس کے نزدیک عینیت کے کوئی معنی نہیں نہ نظریہ ہمہ اوست Partheism کے فلسفے کی یہ شاخ علم الکائنات (Cosmology) کے نام سے موسوم کی جاتی ہے۔ کائنات کی پیدائش اور اس کی تخلیق سے متعلق جو مخصوص سوالات متفکرین کی غور و فکر کا مرکز ہیں وہ دو طرح کے ہیں۔

اوّلاً یہ کہ کائنات کس طرح وجود میں آئی ——— ثانیاً اس میں تنظیم و اتحاد کیسے پیدا ہوا۔ فلسفیوں نے پہلے سوال کے تین جواب پیش کیے ہیں جس کے تحت فلسفے کے تین اصولوں نے نمو پائی ہے:

۱۔ تخلیقیت

۲۔ ارتقاء

۳۔ فطرت پسندی

اس طرح فطرت پسندی کے تحت علم الکائنات اور کائنات کا وجود کیسے عمل میں آیا ——— جیسے سوالات پر غور کیا جاتا ہے۔

فطرت پسندی کے مطابق فطرت ہی بنیادی صداقت ہے۔ فطرت ہی تمام حقیقت ہے اس پر کسی غیر فطری یا مافوق الفطری جوہر کا قبضہ نہیں ہے۔ فطرت خود مکتفی، خود مختار آپ اپنے سامنے جواب دہ اور خود کار ہے۔ اس میں مداخلت کرنے والی کوئی اور طاقت نہیں ہے۔ اسی طرح انسانی اعمال کو بھی فطری اصولوں کے مطابق سمجھا جا سکتا ہے۔ بقول آر۔جی۔ کالنگ ووڈ:

"——— دُنیائے فطرت کے بارے میں پہلے تصور کہ فطرت خود تخلیقی اور محکم بالذات ہے فطرت کو ایک مشین قرار دینے والے نظریے کی توثیق کرتا ہے ——— اس نظریے نے فطرت کے مادی نظریے کو کافی ہوا دی۔۔۔" (۱)

فطرت پسندی کے مباحث کا آغاز انیسویں صدی کے ان فلسفیوں کے ذریعے عمل میں آتا ہے جن پر ڈارون کی جدید سائنسی تحقیقات کا گہرا اثر تھا ——— بلکہ اے۔جی۔ جیورج کے لفظوں میں یہ کہا جائے تو غلط نہ ہوگا کہ:

"——— ادبی فطرت پسندی کی دستوربندی میں اس نے تصورِ حیات و کائنات کا دخل زیادہ ہے جس کی تشکیل میں نیوٹن کی طبیعات ——— ڈارون کی حیاتیات اور ہربرٹ اسپنسر جیسے عمرانیات نے بنیادی کردار انجام دیا ہے۔ یہی وہ تصورات ہیں جنہوں نے حقیقت کے نئے تصور کی اساس بھی رکھی ہے۔" (۲)

ادب اور فنی تنقید کے دائرے میں فطرت نگاری کئی مقاصد کا احاطہ کرتی ہے۔ شیلے نے

انھیں مخصوص طور پر تین حصّوں میں تقسیم کیا ہے ——— اس کے مطابق اپنے قریبی مفہوم میں اس لفظ کا استعمال :

(الف) ایسی ادبی تخلیقات کے لیے کیا گیا ہے جس میں فطرت اور فطرت کے حُسن سے ایک مخصوص لگاؤ یا جذباتی اور رُوحانی کیفیت کا اظہار ہوتا ہو۔

(ب) ایسے ادبی شہ پاروں کے لیے استعمال کیا گیا ہے جو فطرت کے ساتھ گہرا تعلق ظاہر کرتے ہیں۔ اپنے اس معنی میں فطرت پسندی حقیقت پسندی کے متوازی بھی تسلیم کی جا سکتی ہے۔

(ج) ایمل زولا، جارج مور، تھیوڈور ڈریزر جیسے ادیبوں کے تخلیق پاروں میں انسان کے جسمانی تعلق پر زور دیا گیا ہے اور جانوروں سے اس کی محبت و قربت ظاہر کی گئی ہے ان ادیبوں نے اس طرح کے مواد کو بھی بڑے ہی بھونڈے، مکروہ اور پیچیدہ طریقے سے پیش کیا ہے ———

فطرت پسندی کا رُخ اس بات پر واضح طور پر زور دیتا ہے کہ اسے ادبی متانت اور حقیقت نگاری کے اصولوں کے مخالف کی حیثیت سے تسلیم کیا جائے ——— زندگی کے تعلق سے فطرت پسند ادیب کا نقطۂ نظر مایوسانہ اور اخلاقی ہوتا ہے۔ زندگی اس کے لیے ایک ہاری ہوئی لڑائی کی طرح ہے۔ اس کے مطابق فطرت اور سماج کی خارجی قوتیں نہ صرف انسان کی آزادی کی راہ میں دیوار بن کر کھڑی ہو جاتی ہیں بلکہ وہ اس کے ارادے کو بھی متزلزل کرتی ہیں۔

انسان میں ان قوتوں سے ٹکرانے اور ان کے بیچ سے راستہ نکالنے کی صلاحیت نہیں ہے ان خارجی قوتوں کے سامنے تو وہ بے دست و پا ہے۔ وہ ایسی تمام داخلی، پوشیدہ، نامعلوم قوتوں اور جوہری توانائیوں کے رُوبرو بھی بے بس ہے جو ایک سطح پر اس کے انسانی شعور کو محدود کرتے ہوئے سماج کے تحت اس کے اخلاقی فرض کو مشکوک بناتی ہیں۔

علاوہ بریں انسان کے تعلق سے ایک حیاتیاتی نقطۂ نظر اپنانے کی وجہ سے ہی فطرت پسند ادیب کے لیے انسان کی آزادانہ خواہش جیسی کسی بات کی کوئی اہمیت نہیں رہ جاتی۔ اس کے مطابق چونکہ انسانی فطرت اور انسانی اخلاقیات کا تعین فطرت کے دو مقبول عام اصولوں، خاندانی سلسلہ اور ماحول کے ذریعہ ہوتا ہے ——— لہٰذا اخلاقی فرض اور شعور کی پختگی اور عمل جیسی باتیں قطعی بے معنی اور غیر اہم ہیں۔ انسان کو نچلی سطح کے جانوروں کا قریبی

حلیف ماننے کی وجہ سے اکثر فطرت پسند ادیب انسان میں ترصرف وحشیانہ حیات کی سرگرمی دیکھتے ہیں بلکہ وہ عمل کو بھی ہوس اور بھوک جیسی مرکزی اور قدیم جبلتوں کے تابع دکھاتے ہیں۔ انسانی فطرت اور انسانی عادات کی تصویر کشی میں جانوروں سے متعلق علامتیں اس بات کو ظاہر کرتی ہیں۔ ممتاز حسین لکھتے ہیں:

"۔۔۔۔ انسانوں کو اس طرح نباتات کی سطح پر جا سمجھنے کی کوشش اس نے (زولا کو) انسان دوستی کے جذبے سے بالکل ہی دور رکھتی رہے۔ وہ تو اپنی ناولوں کے ذریعے جرائم کی ایک تاریخ مہیا کرنا چاہتا تھا۔ جو پیڑھی بہ پیڑھی ورثہ میں ملا کرتے ہیں ۔۔۔۔ گویا وہ یہ ثابت کرنا چاہتا تھا کہ ان ناسوروں کی جڑیں ہمارے معاشرتی نظام میں نہیں ہیں" [۳]

تاہم امیل زولا فطرت پسند ادیب کی حیثیت سے سب سے بڑا نام ہے۔ زولا نے ہمیشہ اس بات کی مخالفت کی کہ اس نے کسی نئی فنی ہیئت کی نبیاد ڈالی ہے۔ بلکہ اس نے ہمیشہ اپنے کو بالزاک اور اسٹینڈ ہال جیسے عظیم حقیقت پسندوں کا جانشین اور مقلد ظاہر کیا پھر بھی زولا نے اپنے پیشروؤں کی آنکھ بند کر کے تقلید نہیں کی بلکہ حقیقت پسندی کے بے جان اجزا کو علاحدہ کر کے ایک ایسے فن کارانہ اصول کو فروغ دیا جو حقیقت نگاری کی عظیم روایت میں ایک نئی کڑی ثابت ہو سکے۔ قابلِ غور بات یہ ہے کہ دورانِ گفتگو زولا نے کبھی حقیقت پسندی کا نام نہیں لیا۔ اس نے جب بھی بات کی فطرت پسندی ہی کی بات کی ہے۔

زولا اپنے عہد کے بورژوا سرمایہ دارانہ نظام سے حد درجہ غیر مطمئن تھا اور اپنے طریقے سے اپنی تخلیقات میں اس نے نظام سوسائٹی اور منفی خیالات کا کھول کر پردہ فاش کیا ہے ۔۔۔۔ لیکن جب فطرت پسندی کے نقش زولا کے دل و دماغ پر گہرائی سے ثبت ہو چکے تھے اس نے زولا کو بھی اس نظام کے خلاف کڑا رخ اختیار نہیں کرنے دیا ۔۔۔۔ اس لحاظ سے خلا بیز حقیقت نگاری میں زولا سے کہیں آگے ہے۔ مادام باوری اس کا جیتا جاگتا ثبوت ہے۔ اپنی فطرت پسندانہ فکر کے سلسلے میں زولا نے ہمیشہ یہ ماننے سے انکار کیا کہ آج کے حالات میں عظیم کرداروں کی تخلیق ناممکن ہے۔ یہی وجہ

ہے کہ اپنے دیگر پیش روؤں کے برعکس اپنے تمام تخلیقی فن پاروں میں ایک بھی کردار ایسا نہیں جو الگ سے اپنی شناخت اور عظمت کی چھاپ دل و دماغ پر چھوڑ سکے۔ اس نے ٹائپ کرداروں کی تخلیق نہیں کی یا اسے یوں بھی کہا جا سکتا ہے کہ ٹائپ کرداروں کی تخلیق کی اہلیت اس فن میں نہیں تھی جسے زولا نے اظہار کا وسیلہ بنایا تھا۔ زولا کے اس تخلیقی رویے کو خود زولا کے الفاظ میں اس طرح پیش کیا ہے ———

> The novelist if he accepts the basic principle of showing the ordinary course of average lives, must kill the hero. I mean inordinately magnified characters, puppets inflated into giants. Inflated heroes of this sort drag down Balzac's novels because he always believes he has not made them gigantic enough in the naturelist method. This exaggeration by the artist and this whimsicality of composition are done away with and all heads are brought to the same level, for the opportunities permitting us to depiet a truly superior human being are very rare.

زولا کے یہ خیالات واضح طور پر حقیقت پسندی کو فطرت پسندی میں مدغم کرتے ہوئے نظر آتے ہیں۔ اور فطرت پسندانہ فن کے اپنے مخصوص طریقۂ کار پر روشنی ڈالتے ہیں۔ زولا کے مطابق جہاں حقیقت پسند فن کار اپنے کرداروں کو بڑا یا عظیم بنا کر پیش کرنے کا خواہاں ہوتا ہے۔ وہاں فطرت پسند فن کار ایسی کوششوں پر یقین رکھتا ہے۔ وہ آدمی کی اوسط زندگی کی تصویر کشی کو ہی اپنا نصب العین سمجھتا ہے کہ ابھی وہ وقت نہیں آیا کہ صحیح معنی میں کسی عظیم کردار کی تخلیق کی جا سکے۔

بالزاک، اسٹینڈہال اور ٹامس مان جیسے عظیم حقیقت نگاروں سے (جنھوں نے حقیقت پسندی کے اظہار میں زیادہ سے زیادہ بے باکی کا اظہار کیا ہے) زولا کا اختلاف صرف خیال اور تخلیقی سطح تک محدود نہیں بلکہ دیگر امور پر بھی ہے۔ سماج کے مطابق زولا کے

نظریے بالزاک وغیرہ سے مختلف ہیں اور یہی وجہ ہے کہ بالزاک نے جس سرمایہ دارانہ مکر کا پردہ فاش کیا ہے زولا کو اس کے تمام پہلو غیر سائنسی اور رومانی ہی محسوس ہوئے ہیں۔ اس کے برعکس سماج کے متعلق اپنے (فطرت پسندانہ) رُخ کو زولا نے سائنس ثابت کیا ہے۔ زولا کے مطابق سماجی سلسلہ اور زندگی کے سلسلہ میں مماثلت ہے۔ انسانی جسم اور سماج دونوں میں عمل کی مناسبت سے اتحاد ہے۔ یہ اتحاد ان دونوں اجزا کو ایک دوسرے سے اس طرح جوڑے رکھتا ہے کہ اگر کسی ایک حصے میں سڑاند پیدا ہوجائے تو دوسرے اجزا میں بھی پھیل جاتی ہے۔ اس طرح ایک بہت ہی پیچیدہ قسم کی بیماری پیدا ہوجاتی ہے۔ اصلاً زولا توارث کے اس حیاتیاتی قانون کے تابع تھا جس نے انیسویں صدی کے نصف میں اپنی جڑیں گہری کرلی تھیں۔ اسے یہ خبر بھی نہیں تھی کہ آئندہ نفسیات کے علم کے ذریعے چند ایسے حقائق بھی منصۂ شہود پر آئیں گے جو اس کے تصور کی اہمیت اور مطابقت کو بے اوقات کردیں گے —— بقول یوسف حسین خاں :

"—— زولا کے کرداروں کے عمل میں جبریت اس قدر حاوی ہے کہ اخلاقی آزادی اور انفرادی امید کے لیے کوئی مقام باقی نہیں رہا —— اس لیے اس کے فلسفے کے ڈانڈے ایک طرف قنوطیت اور یاس مندی سے جاکر مل جاتے ہیں اور دوسری طرف حیوانیت سے۔" (۵)

لوکاچ نے زولا کے اس تصور پر بھی خاصی روشنی ڈالی ہے۔ وہ کہتا ہے کہ زولا کا یہ فطرت پسندانہ نقطۂ نظر بڑی حد تک سماج کے تعلق سے صحیح سائنسی نقطۂ نظر کی راہ میں مانع ہے۔ حقیقت پسندانہ نقطۂ نظر جہاں سماج میں انتشار دیکھتا ہے اور سماجی تعلق کو ایک منظم تخلیق کے طور پر قبول نہیں کرتا۔ وہاں فطرت پسند فن کار کے لیے سماج ایک مفید اکائی ہے اور سماج کی تنقید بظاہر ان بیماریوں کی تنقید ہے جو سماج کے بنیادی اتحاد کے لیے خطروں سے مماثل ہیں۔

زولا کو سوشلسٹ سائنسی نقطۂ نظر کا علم نہیں تھا۔ اسی لیے ایک بالغ شعور اور طاقتور فن کار ہونے کے باوجود وہ قنوطی ہی نظر آتا ہے جیسا کہ ارنسٹ فشر نے لکھا ہے :

"۔۔۔ فطرت پسند ادیبوں کے سامنے ایک ایسا لمحہ آیا ہے جبکہ ان کے سامنے اس کے علاوہ کوئی راستہ نہیں رہ گیا تھا — یا تو وہ سماجی شعور کو محسوس کرتے ہوئے مستقبل کی باگ ڈور سنبھالیں یا پھر تقدیر پرستی یا سیت پلاسر اریت اور فطرت کی اندھی گپھاؤں میں سہارا تلاش کریں ۔۔۔"

جہاں تک زولا کا سوال ہے اس نے دوسرے راستے کا ہی انتخاب کیا ہے اور جب پہلا راستہ اس کی آنکھوں کے سامنے واضح ہوا تب کافی دیر ہو چکی تھی۔ پھر بھی اپنے تخلیقی زندگی کے آخری دنوں میں زولا یہ تسلیم کرتا ہے کہ وہ زندگی بھر فطرت کے سامنے اپنے کو بے بس پاتا رہا۔

فطرت پسندی کے تنقیدانہ پہلو اور ادب میں اس کی دین کے تعلق سے کافی گفتگو ہو چکی ہے — اگلے صفحات میں ہمارا مقصد فطرت پسندانہ اسلوب یا اس کی منظر کشی کے نمایاں پہلوؤں پر گفتگو کرنا ہے۔ ظاہر ہے کہ اس اسلوبیاتی فکر کا سیدھا تعلق فطرت پسند مصنفوں کے نقطۂ نظر سے ہے، پھر بھی اس پر الگ سے بحث اس لیے ضروری ہو جاتی ہے کہ فطرت پسندی کی مکمل تصویر سامنے آجائے۔

تجرباتی ناول میں فطرت پسند ناول نگاروں کے تخلیقی طریقہ کار کا حوالہ دیتے ہوئے زولا لکھتا ہے:

"۔۔۔ پہلے سے طے شدہ یا پہلے سے متعین اصولوں یا اخلاقی دباؤ سے پوری طرح آزاد ہو کر ناول نگار کو ایک سائنسداں کی طرح اپنی تخلیق میں اس طرح رچ بس جانا چاہیے جیسے وہ کوئی تجربہ کر رہا ہو — اپنے ناول میں واقعات کو احتیاط کے ساتھ دستاویزی انداز میں پیش کرتے ہوئے اسے چیزوں اور ردعمل کا بڑا گہرائی سے امتحان لینا چاہیے تاکہ اختلافات سے میں انتیجہ سامنے آسکے ۔۔۔" (۲۷)

ظاہر ہے کہ فطرت پسندوں کے یہ اصول حقیقت پسندانہ اصولوں سے اپنا ایک الگ مقام رکھتے ہیں — اس طرح فطرت پسند ادیب اپنے عہد کی اجتہادی زندگی کا محض

تماشائی ہی بن کر رہ جاتا ہے یا زیادہ سے زیادہ وہ اپنے عہد کی زندگی پر تنقیدی اظہار کرنے کی سعادت حاصل کر پاتا ہے ——— لوکاچ نے زولا کے رویے کو ایک اخباری نمائندے کا رویہ کہا ہے جس کا کام محض واقعات اور حالات کو ایک دلچسپ پیرائے میں کاغذ پر اتار دینا ہے ——— لوکاچ کے لفظوں میں ایک مثالی ناول زولا کے خیال کے مطابق وہی ہو سکتا ہے جو مندرجہ ذیل طریقہ سے لکھا گیا ہو۔

جیسے ایک فطرت پسند ادیب کو اسٹیج کے بارے میں ایک ناول لکھنا ہے ——— ابتدا میں اس کی فکر کا خاص موضوع یہ ہوگا کہ وہ جس دنیا کا اظہار یا تصویر کشی کرنے جا رہا ہے اس سے متعلق جو بھی چیزیں اسے مل سکیں انھیں جمع کر لے، ہو سکتا ہے کہ اسے کچھ اداکاروں کے بارے میں کوئی علم ہو یا اس نے کچھ ڈرامے دیکھے بھی ہوں اب وہ کچھ ایسے لوگوں سے بات کرے گا جنھیں اس موضوع کے سلسلے میں بہترین معلومات ہوں۔ وہ ان کے بیانات، کچھ دلچسپ قصے، کرداروں کی کچھ خصوصیات یکجا کرے گا ——— لیکن یہی سب کچھ نہیں ہے جو کچھ موضوع سے متعلق لکھی ہوئی تحریر اسے ملے گی۔ وہ اسے پڑھے گا آخری تاریخ تک پہنچنے سے پہلے وہ اسٹیج کا معائنہ کرے گا۔ کسی تھیٹر میں کچھ دن گزارے گا تاکہ وہ باریک سے باریک معلومات حاصل کر سکے اور ان کے بارے میں سمجھ سکے۔ وہ کسی ہیروئن کے میک اپ روم میں ایک شام گزارے گا تاکہ ہر ممکن طور پر وہ وہاں کی تمام جزئیات کو اپنے ذہن میں محفوظ کر لے ——— جب یہ تمام چیزیں جمع ہو جائیں گی، ناول اپنے آپ ہی ایک صورت اختیار کر لے گا۔ ناول نگار کے لیے صرف اتنا کرنا باقی رہ جائے گا کہ وہ منطقی انداز میں حقائق کا سلسلہ وار تجزیہ کر دے۔ اب دلچسپی کا مرکز کہانی کا بنیادی تصور نہیں رہے گا بلکہ اس کے برعکس جتنی عام اور معمولی کہانی ہوگی وہ اتنی ہی پیچیدہ یا اہم بن سکے گی۔ (۷)

لوکاچ کے اپنے خیال میں یہی حقیقی فطرت پسندی ہے جو بیش رو حقیقت پسندوں کی روایت سے مکمل طور پر مختلف ہے۔ قدیم حقیقت پسندوں سے اس فطرت پسندی کا فرق واضح کرتے ہوئے لوکاچ کا کہنا ہے:

"——— فن دار ذرائع اثر اکر دار دور کے جذ لیاتی رشتوں کے برعکس فطرت پسند ایک مجرد کردار کو پسند کرتا ہے وہ درمیانے واقعات اور درمیانے رشتوں کے مقام پر سادہ اظہار اور تجزیاتی

صورت کو اہمیت دیتا ہے۔ پرانے طرز کا کہانی کا مواد، اور کرداروں کے بیچ جو ایک ساتھ شخص بھی رہے اور طبقے کا نمائندہ بھی ـــــ کشمکش اور تصادم کی حالتوں میں ایسے اوسط کرداروں کو جنم دیتا ہے جن کی شخصی خصوصیات محض اتفاقی ہیں اور جن کا کہانی کی رفتار پر کوئی اثر نہیں ہوتا ہے۔ ایسے اوسط کردار بغیر کسی تنظیم کے بہ نہایت سادہ ڈھنگ سے اپنا عمل ظاہر کرتے ہیں۔۔۔" (۸)

فطرت پسندانہ ناول کی یہی وہ پہچان ہے جو اسے حقیقت پسندی سے علاحدہ کرتی ہے۔ اسی بنا پر بیشتر نقاد فطرت پسندی کو حقیقت پسندی کا حصہ ماننے یا اسے حقیقت پسندی کی ابتدائی شکل ماننے سے انکار کرتے ہیں Cassel's Encyclopedia میں حقیقت پسندی کو فطرت پسندی سے علاحدہ کرتے ہوئے کہا گیا ہے کہ:

"While realism strove for a harmony in form and truth in literary achievement naturalism concentrated upon the depiection of social enviornment, stressing the defections society of human nature and of bourgeois society. In contrast, to the search of objectivity which characterizes 19th century realism, Natrualism is more subjective both in the fervour of its imagination and in the ardour of its reforming Zeal"

زولا اور دیگر بہت سے اہم فن کاروں کے باوجود فطرت پسندی نے افسانوی ادب کو کوئی مستقل معیار نہیں دیے۔ فکری اور تخلیقی دونوں سطحوں پر ان فن کاروں کی گرفت کمزور تھی۔ وقت جس طرح کے چیلنج ان کے سامنے پیش کر رہا تھا۔ اس چیلنج کو ہمت کے ساتھ قبول کرنے کی بجائے انھوں نے شکست اور اخلاقی قدروں کا راستہ اختیار کیا۔ آرٹ کی سطح پر بھی فطرت پسندی کوئی نمایاں رول انجام نہیں دے سکی جس سے زندگی آمیز شئے یا زندگی آمیز فن

کا جنم ہوتا ہے۔

فطرت پسندی کا معقول اثر وہیں نظر آتا ہے جہاں باوجود اپنی فکری کمزوری اور کردار کی خامیوں کے فطرت پسند فن کاروں نے اپنے عہد کے بورژوا نظام کے ننگے پن کو ظاہر کیا اور شدت کے ساتھ اس کی مخالفت کی ہے ـــــــ جس طرح کے نظام کے انتشار کو انھوں نے ہدف ملامت بنایا یہی چیز اہم ہے اور یہی چیز فطرت پسندی کی عطا ہے۔

اگر درج ذیل خیال کی روشنی میں ادب و فن کا مطالعہ کیا جائے تو جہاں بہت سی غلطیاں فہمیاں پیدا ہونے کا اندیشہ ہے وہاں فطرت پسندی کی حدود بھی وسیع ہونے کے امکانات ہیں ـــــــ ہم اس خیال سے پوری طرح متفق نہیں لیکن ایک لبرل رویے کے طور پر اسے پیش کرنا ضروری سمجھتے ہیں۔ مالکوم بریڈبری اور جیمس مک فارلین مشترکہ طور پر کہتے ہیں:

"ـــــــ ہر شخص (یہاں شخص بہ معنی فن کار کے ہیں) ایک فطرت پسند ہے وہ جو پوری شدت اور انہماک کے ساتھ زندگی کی خارجی تفصیلات کی نقل یا ترجمانی کرتا ہے اور سختی کے ساتھ اتفاقی بے ترتیبی یا غیر اہم یا غیر منظم اشیا کا تحفظ کرتا ہے۔ فطرت پسند ہے۔ وہ شخص جو داخلی دنیا کے اندر غوطہ لگاتا ہے اور زندگی کی ایک ایک شکن پر گہری نظر رکھتا ہے، ایک فطرت پسند ہے ـــــــ آخر میں ہر رومانوی ایک فطرت پسند ہے۔ ہر اچھا شاعر ایک فطرت پسند ہے اس سے کوئی مطلب نہیں کہ وہ عینیت پسند ہے رومانوی ہے یا علامت پسند ہے . . ." (۱۰)

فطرت پسندی کے تصور کی وضاحت کے بعد اب حقیقت کے اس حقیقی اور سائنٹفک تصور پر غور کریں گے جسے سماجی حقیقت نگاری کے نام سے موسوم کیا جاتا ہے اور جس نے اردو ادب پر غیر معمولی اثرات قائم کیے ہیں۔

حواشی

1. R.G.Collingwood, 1939 ; Idea of Nature, London, p.87

2. A.G.George , 1960 : Notes on Critics and Criticism, Delhi, p. 179

3. ممتاز حسین   نقدِ حیات   الہ آباد، ۱۹۵۰ء   ص ۹۳

4. George Lukacs , 1969 : Studies in European Realism, p. 87

5. ڈاکٹر یوسف حسین خاں   فرانسیسی ادب، علی گڑھ   ۱۹۶۲ء   ص ۳۵۸

6. Cussell's Encyclopaedia of Literature, London 1969, S.H.Steinburg Ed. XII, p. 569

7. George Lukacs 1969 : Studies in Literature, London, 1969, p. 103

8. ________________ 1969 : Ibid, p.169

9. Cussell's Encyclopaedia of Literature, London, 1969, S.H.Steinburg Ed.XII, p.

10. Malzolm Bradbury and James Mc Furlane 1976 : Modernism, England, p. 198

(۷)

اِشتراکی حقیقت پسندی

ھماری صدی بے شمار داخلی و خارجی مسائل سے دوچار ہے۔ بعض دانشوروں کے نزدیک جدید بحران کا تعلق اخلاقی زوال سے ہے۔ کوئی اس بحران اور لبشریت کش جنگوں کے پس پشت ان قوتوں کو دیکھتا ہے جو رجعت پرست اور انتہا پسند سطح پر اپنے موقف میں جامد ہیں ——— بیشتر مفکرین اس عظیم بحران اور انسان میں پھیلی ہوئی مایوسی کو ان استحصالی، اور سائنسی قوتوں کا نتیجہ بتاتے ہیں جو ہمارے ادوار کے اقدار نظام پر پوری طرح مسلط ہیں۔ جن دشواریوں کے درمیان سے آج انسانیت گزر رہی ہے یا جو روحانی اور اخلاقی تاریکی انسانیت پر مستولی ہے ——— مارکسیت یا مارکسی فلسفہ اس کی تہ میں معاشی محرکات دیکھتا ہے۔ یہ ایک سائنسی طریقہ کار ہے جو تاریخ کے ارتقا اور پیداوار کے ارتقاء کی روشنی میں انسانی ادارہ بندیوں اور نظامات کا مطالعہ کرتا ہے۔ یہ تصورات مجرد فلسفیانہ موشگافیوں کے منافی ہیں جو مادی حقائق اور ارتقاء کی تاریخ پر غور کیے بغیر محض مفروضات کی تشکیل کرتے رہتے ہیں کہ مارکسیت نہ صرف انسانیت کے ارتقا کے سارے مخصوص گوشوں پر سے نقاب اٹھاتی ہے ان سے آگاہ ہے بلکہ اصولوں کا تعین بھی کرتی ہے ——— لوکاچ نے بار بار اس خیال کا اظہار کیا ہے کہ جو لوگ مارکسیت کے اس کردار سے واقف ہیں وہ جانتے ہیں کہ باوجود اس پل بھر کی تاریکی کے کہ وہ کہاں سے آئے ہیں اور کہاں جا رہے ہیں، ایک نئی اور تبدیل شدہ دنیا کی تصویر بھی ان کی آنکھوں میں بسی ہے۔ جہاں اپنے چاروں

طرف انھیں پہلے ایک طرح کی ناہمواری اندھاپن اور غیر واضح صورت حال ہی دکھائی دیتی تھی —— آج ان کی آنکھیں ایک کامیاب اور بامقصد ارتقاء کا نظارہ کر رہی ہیں —— قنوطی فلسفے آج جہاں کلچر کے خاتمے اور دُنیا کے انتشار پر آنسو بہا رہے ہیں وہاں مارکسیت اس سارے انتشار اور تباہیوں کے درمیان اس تخلیقی کرب کی گونج سن رہی ہے، جو بشارت ہے ایک نئے کائناتی وجود کے جنم کی۔

اشتراکی حقیقت پسندی حقیقت پسندانہ تحریک کے ارتقاء کی نئی منزل ہے، جو سرمایہ دارانہ سماجی نظام کی مضبوط گرفت سے پریشان ضرور ہے لیکن اس کا لے رجحانہ اظہار اس کا مقصد ہے۔ وہ اس سے بے اوقات کرتی ہے اور مستقبل کی تخلیقی توانائیوں پر بھی نظر رکھتی ہے۔ وہ ایک ایسے ادب کی قائل ہے جو سرمایہ دارانہ نظام کو ختم کرتے ہوئے ایک نئے اور خوش گوار مستقبل کی بشارت دے سکے۔ سوشلسٹ سماج کے قیام کے ساتھ ہی ایک نئے طرح کے حقیقت پسندانہ نقطۂ نظر کی ضرورت محسوس کی گئی —— اس نئے حقیقت پسندانہ نقطۂ نظر کو واضح کرتے ہوئے اس کے مبلغین نے دعوا کیا کہ وہ نہ صرف تنقیدی حقیقت پسندی کی یکسانیت بلکہ نامکمل حقیقت پسندانہ نقطۂ نظر کے بالمقابل، انسان سماج زندگی اور اس کی صداقت کو ان کی کلیت میں دیکھنے اور بیان کرنے والی ہے۔ علاوہ ازیں یہ ایک تخلیقی اور حرکی نقطۂ نظر بھی ہے —— میکسیم گورکی نے سوویت ادیبوں کی پہلی کانفرنس ۱۹۳۴ء میں حقیقت پسندی کا جو تصور پیش کیا تھا اس کے بابت ارنسٹ فشر لکھتا ہے:

> "It was Gorky who coined the term - 'Socialist Realism' as opposed to - 'Critical Realism' and the antithesis is now accepted by Marxist scholars and critics"

وہ گورکی ہی تھا جس نے اشتراکی حقیقت پسندی کی وہ اصطلاح وضع کی —— جو تنقیدی حقیقت پسندی کا رد تھی اور یہ رد دعواوہ ہے جسے مارکسی دانشوروں اور نقادوں نے قبول کر لیا۔ اشتراکی حقیقت پسندی ہی کو مارکسی فکر کی روشنی میں عظیم ادبی اور فنی مہارات کے طور پر بھی پیش کیا گیا۔ گورکی کے اپنے الفاظ میں حقیقت پسندی پر کچھ

اس طرح روشنی ڈالی گئی :

Socialist Realism proclaims that life is action creativity, whose aim is the unfattered developement of man's most valuable individual abilities, for his victory over the forces of nature, for his health and longevity, for the great happiness of living on earth, which he in conformity with the constant growth of his requirements, wishes to cultivate as a magnificient, habitation of a man kind united in one family.

اشتراکی حقیقت پسندی، اسلوب اور اظہار کی سطح پر تنقیدی حقیقت پسندی کے قیمتی کردار اور عطا کو قبول کرتا ہے۔ تنقیدی حقیقت پسندی سے وہ اس معنی میں مختلف ہے کہ وہ نظریاتی سطح پر انسان، سماج اور زندگی کو دیکھنے پہچاننے اور سمجھنے پر مبنی ہے —— اشتراکی حقیقت پسندی کے زیر زمین مارکس، انیگلز اور لینن کے سائنسی سماجی اور جدلیاتی مادیت کے ارتقاء پذیر نظریے ہیں۔ اشتراکی حقیقت پسند ادیب شئے کی حقیقت کو اس کے جدلیاتی کردار میں دیکھتا ہے —— یہی وجہ ہے کہ وہ اس طرح کی یکسانیت سے بچ جاتا ہے جو بورژوا یا تنقیدی حقیقت پسندوں کی ایک مخصوص حد تھی۔ چونکہ وہ سماجی ارتقا کے جدلیاتی کردار کے مفہوم کو جانتا ہے اس لیے وہ کسی بھی مقام پر نا امید نہیں ہوتا۔ ترقی پسند قوتوں کو بہر حال کامراں ہونا ہے اور اس سماجی نظام کو بالآخر شکست کا منہ دیکھنا ہوگا جو ناانصافی پر مبنی ہے اور جو ترقی پسند طاقتوں کے منافی ہے۔ سوویٹ قاموس فلسفہ نے سوشلسٹ حقیقت نگاری کی درج ذیل تعریف کی ہے اس میں بھی سارا زور نئے آثار و نئے امکانات پر ہے ——

اس کے مطابق : ——

"... انقلابی رومانیت جسے نئی چیزوں کے جراثیم اور کونپلوں میں مستقبل کے امکانات دیکھنے کا وصف قرار دیا جا سکتا ہے، سوشلسٹ حقیقت نگاری سے خارج نہیں کیا جا سکتا۔ یہ انقلابی رومانیت حقیقت پسندی کا جزو لاینفک ہے..." (۳)

یہی امیدانہ رویہ وہ ہے جو حقیقت پسند کو مشکل سے مشکل اوقات میں بھی غیر اخلاقی اور مایوسانہ عمل سے دوچار نہیں ہونے دیتا —— مثال کے طور پر فادیف کی —— (The Nineteenth) کو لیا جا سکتا ہے۔ جس کی کہانی کا اختتام ناول کے ہیرو اور اس کے ساتھیوں کی شکست پر ہوتا ہے۔ تاہم یہ شکست قارئین کے دل میں اس امید کی شمع کو روشن رکھتی ہے جو سماجی ارتقاء کے سائنسی نقطۂ نظر کی خصوصیت ہے۔

اشتراکی حقیقت پسندوں کا خیال ہے کہ ایک ادیب سماجی ارتقاء کے جدلیاتی کردار کو اپنا کر ہی حقیقت کے اظہار کے قابل ہو سکتا ہے۔ مشہور مارکسی نقاد رالف فاکس انگریز ناول نگار فیلڈنگ کا حوالہ دیتے ہوئے سماجی حقیقت کو پیش کرنے والوں سے ان لفظوں میں خطاب کرتا ہے:

"—— اسے نری وضاحت یا گہرے تجزیے سے ہی نہیں بلکہ تبدیلی سے عملی اقدام سے —— مشکل اور جدل سے تعلق رکھنا چاہیے..." (۴)

"—— اس کی نظر باریک ہونی چاہیے کہ وہ مخالف قوتوں کی رسّہ کشی کو اس کے صحیح کردار اور پس منظر کو دیکھ سکے۔ اور ان کے بنیادی تضاد اور ان میں پوشیدہ کشمکش کو پہچان سکے۔ اس میں ان اندرونی تضادات کے اظہار کی صلاحیت بھی ہونی چاہیے جو انسانی اعمال پر اثر انداز ہوتے ہیں۔ یہ اندرونی تضاد خارجی ماحول میں بھی ہوتے ہیں اور انسان کے

کردار میں بھی سماجی حقیقت پسند ادیب کو ان دونوں ہی
حالتوں میں اپنے فرض کو پورا کرنے کے لیے کوشاں رہنا چاہیے۔[5]

اشتراکی حقیقت نگار کا مطالبہ ہے کہ ادیب شے کی حقیقت کو اس کی کلیت میں نمایاں کرکے پیش کرے۔ مخالف قوتوں کے درمیان ہونے والی جنگ کو وہ جتنے مکمل اور زندگی آمیز اور شدت کے ساتھ پیش کرے گا اس لڑائی کو جتنے مختلف زاویوں سے دیکھے گا۔ اس کا فن بھی اتنا ہی پر قوت اور مکمل ہوگا۔ اس کا کام سطحی حقیقت کو نہیں بلکہ انقلابی ارتقا کے کردار میں بدلتی ہوئی حقیقت کو اس طرح پیش کرتا ہے کہ وہ طاقت جو ترقی کی بنیادی طاقت ہے۔ اپنے سارے امکانات کے ساتھ صاف اور ٹھوس شکل میں سامنے آسکے۔ سماجی حقیقت پسند ادیب کا تاریخی شعور واضح ہوتا ہے۔ اسے معلوم ہوتا ہے کہ تاریخ کا ارتقا، قدیم کو محفوظ رکھنے اور اسے تباہی سے بچانے پر منحصر نہیں ہے بلکہ نئے کے ذریعہ پرانے کا مقام حاصل کرنے پر ہے۔ طبقاتی کشمکش کو نظر انداز کرنے سے نہیں اسے ظاہر کرنے، اسے اس کے نتائج میں پیش کرنے سے عبارت ہے۔ اس نقطۂ نظر کے حامل ادیب سماج میں ابھرنے والی نئی اقتصادی صورت پر نظر رکھتے ہیں وہ نئی طبقاتی قوتوں کا مطالعہ کرتے ہیں۔

اشتراکی حقیقت پسندی ایک ایسا حقیقی مکمل زاویۂ نگاہ ہے جو تاریخی پس منظر میں مادے کی حقیقت کو پوری کلیت میں دیکھنے کے ساتھ اس مستقبل کی صورت بھی ظاہر کرتا ہے۔ جس کا جنم حال کے بطن سے ہوتا ہے اور جس کے بیج موجودہ نظام میں ہی پوشیدہ ہیں۔ سماجی حقیقت پسند شے کی حقیقت کو اس کی ساری کلیت سچائی اور شدت کے ساتھ پیش کرتا ہے وہ سطح پر نظر آتی ہوئی حقیقت ہی کی منظر کشی نہیں کرتا بلکہ اندرون سطح بھی اتر کر حقیقت کا مشاہدہ کرتا ہے ـــــ وہ صرف سماجی گندگی طوائف الملوکی، احتساب، بدانتظامی اور تاریک پہلوؤں کو ہی انہماک کے ساتھ اپنی تخلیق میں پیش نہیں کرتا بلکہ تاریک حقائق سے نبرد آزما ترقی پسند قوتوں کو بھی اسی قوت کے ساتھ اپنے فن میں پیش کرتا ہے بلکہ اس کا زور اس پہلو پر بیش از بیش ہوتا ہے اس طور پر وہ مستقبل کے وژن کو سامنے لاتا ہے ـــــ اس وژن کا تعلق عقیدے، اعتماد اور تخلیق کے نئے منہاج سے ہے۔ علاوہ ازیں یہ وژن ہی ہے جو مخالف حالات میں ابھر کر سامنے آتا ہے سماجی حقیقت پسندی کی یہ دور رس نظر رومانی حقیقت پسندوں کے خواب و خیال سے قطعی مختلف ایک نئی

اور زندہ حقیقت پسندانہ نظر ہے۔ اس طرح کی استقبالی فکر مارکسی فلسفیانہ دانش میں ہی پوشیدہ ہے جس کا براہِ راست تعلق سماجی ارتقا کے اصولوں اور سماجی ترقی کو ایک حرکی سمت کی جانب لے جانے والی تاریخی قوتوں اور جدلیاتی شعور سے ہے۔

مستقبل کو دیکھنے والی نگاہ کی جڑیں بھی تصوراتی ذہن میں نہیں۔ مادّی دنیا کی حقیقت میں زندگی متحرک حقائق میں پھیلی ہوئی ہے ——— فن کار کے دل نے انھیں پرکھا اور اپنے میں ضم کیا ہے۔ سماجی حقیقت پسند ادیب چونکہ سماجی سائنسی نقطۂ نظر سے متصف ہوتا ہے لہٰذا مادی حقیقت کا مطالعہ کرتے وقت اس کی نگاہ سماج کی ترقی پسند طاقتوں کی جانب ہوتی ہے جو اس کے توسط سے پُر امید اور مستقبل کی نمائندہ ہیں ——— ہاں اتنا ضرور ہے کہ شئے کی کلی حقیقت کی تصویر کشی کرتے ہوئے حقائق کو اس کی کلیت میں پیش کرتے ہوئے اپنے سماجی عقائد کے مطابق وہ ان ترقی پسند قوتوں کی شکلیں بھی ابھارتا ہے۔

اشتراکی حقیقت پسندی اگر ایک سطح پر سماجی حقائق کے سلیس اور قوتِ اظہار پر زور دیتی ہے تو دوسری سطح پر مادی شئے کی حقیقت کو سماجی نقطۂ نظر کے اصول پر پہچاننے اور اس کے اظہار کا مطالبہ بھی کرتی ہے۔ اس کا عقیدہ ہے کہ حقیقت تمام شکلیں، اس کی تسلیم شدہ صورتیں اسی طریقے سے سامنے آسکتی ہیں۔ حقیقت کے نام پر زندگی اور انسان کو پیش کرنے کی دوسری سبھی کوششیں اس کی نظر میں خام اور نامکمل ہیں ——— شولوخوف کے یہ الفاظ اس سلسلے میں توجّہ کے لائق ہیں:

"——— آج کل نام نہاد ادبی حیثیتوں کے بارے میں بہت کچھ کہا جاتا ہے میری نظر میں سچّے اور اہم وہ ادیب ہیں جو اپنی تخلیقات میں آج کی زندگی کی تعریف متعین کرنے والے رُجحانات کو پیش کرتے ہیں، میں انسان کے حق میں زندگی کو بہتر سے سنوارنے اور اس کی دوبارہ تنظیم کرنے والے خیالات کی نمائندہ حقیقت پسندی کی باتیں کر رہا ہوں ——— جسے اب ہم سوشلزم کہتے ہیں یہ ایک بین الاقوامی وزن رکھتی ہے جس کے لیے انسان اور حقیقت سے بڑے دونوں میں سے کوئی

بھی قابلِ قبول نہیں رہے جو انسانی ترقی کے لیے جدّ و جہد کرنے کو ہمیں آمادہ کرتی ہے۔ لاکھوں کروڑوں کے بنیادی مقاصد کے حصول کو ممکن بناتی ہے اور اس کے لیے جدّ و جہد کا راستہ روشن کر دیتی ہے۔۔؟ (۶)

شولوخوف کا اشارہ یہاں اس بات کی جانب ہے کہ حقیقت کے بدلنے کے ساتھ ساتھ اس کو پیش کرنے والے نظریے میں بھی انقلابی تبدیلی ضروری ہے، ابھی حقیقت کو اس کی ترقی یافتہ شکل میں پہچانا اور ظاہر کیا جا سکتا ہے۔ عام لوگوں کے ارادوں سے اپنے آپ کو الگ رکھ کر کوئی حقیقت پسندانہ نظر اپنے زندگی آمیز رویے کو کیسے قائم رکھ سکتی ہے۔ سماجی حقیقت پسند اس بات پر زور دیتے ہیں کہ نئے حقیقت پسند ادیب کے لیے ضروری ہے کہ وہ نظریات کی مکمل وضاحت کے ساتھ ہی اس کی تصویر کشی کی جانب مائل ہو ——— ظاہر ہے کہ اس نظریے کی وضاحت اور اظہار میں فن پر کوئی حرف نہیں آتا۔ اس طرح سماجی حقیقت نگاری نظریات کی ترسیل اور فن کی ترسیل دونوں کو ایک ساتھ لے کر چلتی ہے عام نظریات کی پیش کش جہاں اسے نظریات کے سطحی پروپیگنڈے کا ذریعہ بنا دیتی ہے وہاں برائے نام فنی پیش کش نظریے کی شدت سے محروم کرتے ہوئے اسے صرف جمالیات کے تناظر میں اٹکا دیتی ہے۔ سماجی حقیقت پسندی کی کامیابی اس کے مندرجہ بالا متحرک شکل کی متحرک کلیات ہی میں مضمر ہے۔

سوویت ادیبوں میں ہی ایسی مثالیں موجود ہیں۔ جہاں موضوع اور فن دونوں کا ایک دوسرے میں انضمام ملتا ہے، جن فن پاروں میں ایسا ہے وہ اپنی اس خوبی کی وجہ سے بین الاقوامی شہرت حاصل کرنے میں کامیاب ہوئے ہیں۔ اس سلسلے میں کھیبوں برائس کا یہ بیان توجہ طلب ہے۔

"——— ہم نے اپنی مثالیں دوک کرڈوں کے ساحل پر جاری خطرناک قسم کی طبقاتی جنگ کی کہانی بڑھی۔ اس ناول کو عظیم شاعری سے مماثل قرار دیا جا سکتا ہے۔ جو شاید ہومر سے کسی لحاظ سے کم نہیں۔ مسائل پر نے کا فنے اظہار خیال کرنے کی جرأت اجنبی اور ناقابل نوش کو منکسے چڑانے کی

خوبی پیش کش کے تعلق سے ان کی ایمانداری اور موضوع کو
اپنی فطرت کے مطابق ارتقاء دینے کی سعی ایسے محاسن
تھے جنہوں نے سولوخوف کو اتنا عظیم بنادیا ہے انھوں نے
سرمایہ پسند نوجوان ادیبوں تک کو اپنی جانب متوجہ
کرلیا ہے..." (۷)

سماجی حقیقت پسندی کے تحت موضوع اور فن دونوں کی نامیاتی اور جمالیاتی
وحدت کے ساتھ ہی انسانی شخصیت کی کلیت کی پیش کش کا وہ تصور بھی اہم ہے جسے
حقیقت پسندی نے ایک اہم مقام دیا ہے۔ انسان کو اس کے مکمل تاریخی پس منظر
میں اس کے تمام داخلی و خارجی حقائق کے درمیان رکھ کر ہی سماجی حقیقت پسند ادیب
دعوی کر سکتا ہے کہ اس نے انسان کو صحیح طور سے پرکھا پہچانا اور پیش کیا ہے۔ ظاہر ہے کہ
اس سوال کا تعلق سماجی حقیقت پسندی کے فنی نقطۂ نظر سے ہے جسے خاص طور سے سماجی
حقیقت پسندوں نے اپنے اظہار کا وسیلہ بنایا ہے —— اس سلسلے میں نفسیاتی
تجزیہ پسند ادیبوں سے وہ بڑی حد تک مختلف رویہ رکھتے ہیں۔ نفسیاتی ادیب یہ دعوا کرتے
ہیں کہ انسان صداقت کو پہچاننے میں پوری طرح معذور ہے۔

"... سماجی حقیقت پسندی نفسیاتی طریقۂ کار کی
اہمیت اور عطا کی منکر نہیں لیکن وہ اسے قبول بھی ایک حد
تک ہی کرتی ہے۔ وہ ایک لمحے کے لیے بھی اس غلط فہمی کو
راہ نہیں دینا چاہتی کہ نفسیاتی حقائق کی روشنی میں تمام
عمل، ردعمل یا اخلاقی خیالات و احساسات کو سمجھا جا
سکتا ہے۔ وہ ماہرین نفسیات کے اس دعوے کو نہیں مانتی
کہ انسانی فکر کے تمام مظاہر یا انسانی ذہن کی تمام تبدیلیوں
کی کلید کا سراغ لگایا جا سکتا ہے۔ اس طرح کے قطعی وہمی
تصورات سے مظاہر اور تفسیرات کا خاکہ پیش کیا جا سکتا
ہے..." (۸)

رالف فاکس کا خیال ہے کہ ماہرین نفسیات انسان کو اس کی تکمیلیت میں

ایک سماجی انسان کی حیثیت سے دریافت کرنے میں ناکام رہے ہیں۔ سماجی حقیقت پسندوں کے تحت انسان کی حقیقت پر زور دیا جاتا ہے وہ اسی سماجی انسان کی حقیقت ہے۔ وہ فرد کی حقیقت بھی ہے لیکن اس وقت جب اسے سماجی انسان تسلیم کیا جائے ——— سماجی انسان کی یہ حقیقت داخلی اور خارجی حقیقت کے درمیان کی تقسیم کو ختم کر دیتی ہے۔

اس سلسلے میں رالف فاکس کا خیال ہے کہ حقیقت کی عکاسی فرد کی اس دوطرفہ جنگ کی سطح پر کی جانی چاہیے جو ایک ساتھ ہی اس کے خارجی اور داخلی دونوں کرداروں کو اپنے اندر سمیٹ لے ——— سوال یہ اُٹھتا ہے کہ آخر اس دوطرفہ جنگ کی صورت کیا ہے ——— رالف فاکس کے الفاظ میں اس کا جواب اس طرح ہے:

"——— آج انسان سماجی تنظیم کے خاتمے کی وجہ سے پیدا ہونے والی خارجی بربریت کے خلاف مشین کی حکمرانی کے خلاف پیکار پر مجبور ہے ساتھ ہی اُسے اپنے ذہن کے اندر ان سب چیزوں کی سڑے شدہ علامت کے خلاف بھی لڑنا ہے، اُسے لڑنا ہے۔ دُنیا کے بدلنے کے لیے تہذیب کو بچانے کے لیے اور ساتھ ہی اسے انسانی رُوح میں سرمایہ دارانہ انتشار کو ختم کرنے کے لیے بھی لڑنا ہے۔ اس لڑائی بڑھتی جس میں ہر ایک فریق باری باری ایک دوسرے پر اثر انداز ہوتا اور ایک دوسرے سے متاثر ہوتا ہے ——— داخلی اور خارجی حقیقت پرانی اور گھناؤنی تقسیم کا خاتمہ ہو جائے گا۔۔۔" (۹)

انسان کا ایک ایسا کردار اپنی کلیت میں ٹائپ ہی کے تحت اُبھر سکتا ہے لیکن اس سے پہلے کہ سماجی حقیقت پسند ادیب ٹائپ کے کرداروں کے پیدا کرنے میں جذباتی ہو اسے یہ سمجھ لینا چاہیے کہ ٹائپ (Type) کی تہہ میں بھی فرد کی صورت میں انسان کی موجودگی پوشیدہ ہے۔ یعنی اس کے کردار ایک ساتھ ٹائپ بھی ہوں اور انفرادی بھی یعنی ٹائپ اور انفرادی کرداروں کے بیچ کی سازشی تقسیم کا خاتمہ بھی سماجی حقیقت پسندی کی دور رس نگاہ کا تماشہ ہے ——— مارکس اور اینگلز ہی نے نہیں بلکہ ہر ایک مارکسی

ادبی مفکر نے اس طرح کے کردار کی تخلیق کے لیے شیکسپیئر کو ایک آدرش تسلیم کیا ہے
اینگلز نے ایک ڈرامے پر اظہارِ خیال کرتے ہوئے یہ بات کہی ہے :

"—— میری سمجھ میں کسی شخصیت کی خوبی صرف اس بات سے نہیں ہوتی کہ وہ کیا کرتا ہے بلکہ اس سے بھی ظاہر ہوتی ہے کہ وہ کیسے کام کرتا ہے . . ." (۱۰)

کسی شخص کے کام کرنے کے طریقے کے گہرے تجزیے کے ذریعے ہی اس کی پوشیدہ خصوصیات کا پتہ لگایا جا سکتا ہے ۔ اور تب ہی کسی افسانوی فن پارے میں اسے اس کی شخصی تاریخ اور سماجی حیثیت کے ساتھ ساتھ ایسے ٹائپ کی صورت ملتی ہے جو اس کی شخصیت کو محیط ہے ۔

اشتراکی حقیقت پسندی کے زندہ کرداروں کی تخلیق کے سلسلے میں فعال ہیرو کا تصور سامنے آتا ہے ۔ اس میں شک نہیں کہ ایک مخصوص دَور میں فعال کے مقام پر قارئین کے سامنے عینیت کے بے جان پتلے پیش کیے گئے اور اس ناطے اشتراکی حقیقت پسندی کے کردار کی تخلیق کا یہ سہل طریقہ کافی معلوم ہوا —— اشتراکی حقیقت پسند مبلغین نے بار بار اس بات پر زور دیا ہے کہ یہ ہیرو کوئی غیر انسان نہ ہو کر اسی سماج اور عوام کا ایک حصّہ ہوتے ہیں، جو ایک انقلابی ارتقا کے دَور سے گزر رہے ہوتے ہیں یہ ہیرو اسی انسان کے نمائندہ ہیں جو یا تو پُر امن معاشرتی انتظام کے حصول کے لیے بر سرِ پیکار رہا ہے یا اس کی تعمیر و تشکیل میں مصروف ہیں ۔ اس انسان کے سامنے ایک اہم مقصد اور امکانات کا ایک سلسلہ ہے وہ جانتا ہے کہ فتح آخر میں اس کی ہوگی —— ظاہر ہے کہ اس انسان کی نمائندگی کرنے والے ہیرو یا عمل متحرک تو ہوں گے ساتھ ہی اس ذمّہ دارانہ فکر کا احساس بھی انھیں ہوگا کہ ان کی کامیابی و ناکامی پر ہی سارے معاشرے کی کامیابی اور ناکامی کا انحصار ہے ۔ یہ وہ ہیرو ہوں گے جو متضاد اور مخالف حالات سے جوجھ کر اپنے عملی کردار کی توثیق کریں گے اور جن کا کردار اور زیادہ نکھرے گا جو معاشرے سے اپنی قوت حاصل کرتے ہیں —— ظاہر ہے وہی عوام کے لیے مشعلِ راہ ثابت ہوں گے ۔
اب یہ تخلیق کار کی اپنی قوت اور فیصلے پر منحصر ہے کہ وہ کہاں تک ایسے کرداروں کو اپنے فن میں جگہ دے پاتا ہے ۔ اس کے لیے دور رس نگاہ اور پس منظر کو گہرائی سے سمجھنے کی

ضرورت ہے۔ مبالغہ نہ ہوگا اگر یہ کہا جائے کہ زیادہ تر ادیب انھیں باتوں کی وجہ سے ناکام بھی ہوئے ہیں۔ تمام زندگی میں ایسے کرداروں کی شناخت کے لیے ضروری ہے کہ ادیب بذاتِ خود عام لوگوں کی زندگی کی گہرائیوں میں اترے عام لوگوں کی امیدوں اور خواہشوں سے باخبر ہو کر نتیجہ اخذ کرے ——— ماحول کے بدلتے ہوئے تناظر میں عام لوگوں کے بدلتے ہوئے کرداروں کو پہچانے اور ان کے درمیان ایسے کرداروں کو پائے۔ تب انھیں اپنی تخلیق میں کامیابی کے ساتھ پیش کرنے۔ بنیادی طور پر یہ کام اتنا آسان نہیں ہے۔ اس لیے فعال ہیرو کی زندہ اور پر امید تخلیق بھی اتنی آسان نہیں ہے۔

قدیم روایتیں اتنی آسانی سے پیچھا نہیں چھوڑتیں کچھ نہ کچھ پرانے طور طریقے عقائد اور خیال پر محیط ہو ہی جاتی ہیں۔ پرانے اور نئے خیالات کی کشمکش سے انسانی کردار ایک لمبے عرصے تک برسرِ پیکار رہا ہے۔ سماج کے انقلابی ارتقا کے ساتھ ساتھ اپنے کو تبدیل کرتا ہوا انسان کبھی نئی صورت حال کو قبول کرتا ہے ——— اندرونی کشمکش اور قدیم اثرات سے وہ یونہی آزاد نہیں ہو جاتا۔ عینی یا متحرک کردار ہوں یا عام اور اوسط درجے کے کردار ان میں روایت کی جڑیں دور تک پیوست ہوتی ہیں۔ مارکسیت انسانی کردار کے مطالعے کے سلسلے میں اس لیے بار بار ادیبوں کو آگاہ کرتی ہے کہ تمام اندرونی تضادات کو مدنظر رکھتے ہوئے ہی انھیں پہچانا جائے انھیں ان کے تاریخی اور موجودہ پس منظر سے علاحدہ کرکے نہ دیکھا جائے۔ سائنسی نقطۂ نظر اپنا کر ان کی ایک ایک پرت کی چھان بین کی جائے۔ ایسا کرنے پر ہی سماج، زندگی اور انسان کو صحیح طور سے ان کی کلیت میں سمجھا جاسکتا ہے ان ساری باتوں کو نظر انداز کرکے اگر تیار شدہ نسخوں اور فارمولوں کو اپنا کر کوئی یہ دعوا کرے کہ اس نے انسانی کردار کا صحیح مطالعہ کرلیا ہے تو یہ ایک بے بنیاد بات ہوگی۔ حقیقت پسندی کا ایسے دعووں سے کوئی تعلق نہیں ہے کہ اس کے تحت کردار کی تخلیق زندہ انسانوں سے تعلق رکھتی ہے جو ہمیں اپنی زندگی اور وجود کا احساس دلا سکیں چاہے وہ عام اور متوسط کردار ہوں یا باعمل کردار اور فعال کردار ——— بے جان صورتوں اور کٹھ پتلیوں سے اس کا کوئی واسطہ نہیں ہوتا خواہ ان پر مثالی قدروں اور عینیت کی ہی مہر کیوں نہ ثبت ہو ———

اشتراکی حقیقت پسندی کے تحت جس بڑے اور کشادہ تناظر میں نئے کی حقیقت کے

اظہار کا مطالبہ کیا جاتا ہے اور اس اظہار کے جن ضروری انسلاکات کی جانب اشارہ کیا جاتا ہے اس سے یہ محسوس ہوتا ہے کہ جیسے سماجی حقیقت کا تعلق صرف ناول اور ڈرامے کی اصناف ہی سے ہے یہ ادبی اصناف اب صرف نثر ہی میں مقبول ہیں اور بہت زمانوں کے پس منظر کو اپنے اندر سمیٹنے کی صلاحیت بھی ان میں موجود ہے۔ اس لیے سماجی حقیقت پسندی کی صورت کے تمام نقوش کا اظہار ان کے ذریعے سہل اور پُر تاثیر طریقے سے ہو سکتا ہے۔ سماجی حقیقت پسند مبلغین نے زیادہ تر ناولوں کو نظر میں رکھ کر اسے واضح بھی کیا ہے۔ تاہم سماجی حقیقت پسندی کو مارکسی تصورات نے حقیقت پسندانہ فن کی تشکیل کی اعلیٰ معیاری صورت عطا کی ہے اور اس لحاظ سے اس کی عطا کو مخصوص ادبی اصناف کے دائرے میں محدود نہیں کیا جا سکتا۔

والٹ وہٹمین اور پابلو نرودا جیسے عظیم شعرا کی شاعری اس بات کی واضح دلیل ہے کہ نظم کو اگر کسی آفاقی سطح کے حامل ذہن سے سابقہ پڑا ہے۔ تو اس کی تاثیر اور موضوعات کی حدیں وسیع تر ہو جاتی ہیں۔ اس معنی میں حقیقی فن کے لیے اظہار کی ہیئتیں کبھی کوئی مسئلہ نہیں بنتیں —— وہ جس موضوع سے متعلق ہے اس کے امکانات کو وہ وسیع کر کے حقائق کو صحیح تناظر میں پیش کرے گا۔

اشتراکی حقیقت پسند مبلغین کے مطابق اشتراکی حقیقت پسندی ادیب کو اس بات کی پوری آزادی عطا کرتی ہے کہ وہ اظہار کے کسی بھی وسیلے کو اپنائے۔ وہ ادیبوں اور فن کاروں کو یہ آزادی بھی عطا کرتی ہے کہ اسلوبیاتی سطح پر نئے نئے تجربے کریں —— یہاں اس بات کی وضاحت ضروری ہے کہ اشتراکی حقیقت پسندی کسی بھی سطحی پروپیگنڈے کو خواہ پروپیگنڈہ نظریات ہی سے متعلق کیوں نہ ہو فن کے صحیح کردار اور فروغ کے منافی خیال کرتی ہے۔ اشتہاری قسم کا فن انسان کی ضروری اور اہم خواہش کی تشفی نہیں کر سکتا —— موضوع کی اہمیت ادب یا فن میں مقدم ہے لیکن اس کی پیش کش خطیبانہ نہیں ہونا چاہیے بلکہ فنی اصولوں کو ملحوظ رکھتے ہوئے موضوع کو پیش کرنا چاہیے تاکہ قارئین موضوع اور اس کے معنوی فن کو سمجھنے میں کسی قسم کی دشواری محسوس نہ کریں۔ ظاہر ہے کہ اگر ادیب میں خیالات کی شدت کے ساتھ فنی فکر بھی شامل ہے تو اس کا نظریہ فن کے اندر سے از خود برآمد ہوگا۔ اور جب قاری اس تخلیق کو پڑھ کر اٹھے گا تو وہ پہلے جیسا

انسان نہیں ہوگا ——— وہ اندر سے بہت کچھ تبدیل ہو جائے گا کسی ادیب میں لکھنے
کی یہ قوت بڑے ریاض کے بعد آتی ہے اور اس لیے وہ قارئین کو اپنی تخلیقی قوت سے بدلنے
کی صلاحیت رکھتا ہے۔ اشتراکی حقیقت پسند ادیب کردار کی تعمیر اسی طرح کرتے ہیں۔
اس کے علاوہ حقیقت پسندی کے نام سے جو کچھ بھی کیا جاتا ہے وہ صحیح اور معیاری سماجی
حقیقت نہیں ہے ——— سچا حقیقت پسند ادیب نہ صرف سماج کے تعلق سے پر امید
ہوتا ہے بلکہ ذہنی فکر میں بھی ایماندار ہوتا ہے جس کے بوتے پر ہی مارکسیت انسان کی تہذیبی
وراثت کا ——— اپنے کو سب سے بڑا یہاں تک کہ تنہا محافظ خیال کرتی ہے۔ ایسے ادیبوں
کی ایک خاصی تعداد ہے جو بنیادی طور پر سماجی حقیقت نگار ہیں۔ لیکن ان کے نظریات اور
ان کے فن کا طریق کار آفاقی رہا ہے عالمی سطح پر انھیں مقبولیت حاصل ہوئی ہے ان کا تخلیقی
ادب جمالیات کی کسوٹی پر بھی پورا اترا ہے۔ ان کی فکر اور ان کے فن نے بڑے دُور رس
اثرات قائم کیے ہیں اور اپنے قارئین کو نئی انسانی اقدار سے بھی آشنا کرایا۔
زمانے کی ابھرتی ہوئی نئی تاریخی قوتوں کا علم عطا کیا۔ اشتراکی حقیقت پسندی کو اگر
روس ہی سے وابستہ کیا جائے تو میکسیم گورکی کے علاوہ فادیو، مایا کوفسکی، ایلیا اہرن
برگ، شولاخوف اور آسٹراوسکی وغیرہ کے نام آسانی سے لیے جا سکتے ہیں۔ لوئی اراگاں
پابلو نیرودا اور لاطینی امریکہ اور افریقی ممالک کے ایسے کئی شاعر اور افسانہ نویس ہیں جن کی
تخلیقات نے اشتراکی حقیقت پسندی کو صحیح تناظر میں نہ دیکھنے کی وجہ سے کچھ نقادوں نے
یہاں تک الزام لگایا کہ اشتراکی حقیقت پسندی کی رومانیت کی ہی ایک دوسری شکل
ہے۔

رومانیت کا یہ تصور میکسیم گورکی کے اس مقبول عام بیان سے پیدا ہوا جو اس نے روسی
ادیبوں کی پہلی کانفرنس میں انقلابی رومانیت پر دیا تھا ——— انقلابی رومانیت
کے جواز کی تائید کے لیے اس نے اس گفتگو کو اپنے لیے ایک بہت بڑی دین سمجھا۔ کیونکہ اس
خیال سے اس کی تخلیقات کو بھی ایک خوبصورت نام مل گیا ——— دوسرا ثبوت اسے
لینن کے ایک ابتدائی مضمون " وھاٹ از ٹو بی ڈن WHAT IS TO BE DONE " سے
ملا جس کے تحت اس سوال کے جواب میں کہ " ہمیں کیا کرنا ہے " لینن نے کہا کہ ہمیں خواب
دیکھنا چاہیے۔ انقلاب کے لیے خواب دیکھنا ضروری ہے۔ بالآخر اسی طرح ایک نئی انقلابی

رومانیت کو اشتراکی حقیقت پسندی کے تحت منظم کرنے کی کوشش ہوئی اور ادب میں خواب دیکھنا ایک ترقی پسند عمل قرار دیا گیا ——— بیسویں صدی کی ابتدا سے کم و بیش نصف صدی تک تخلیقات کا ایک بہت بڑا حصہ اسی عمل سے عبارت ہے۔

حواشی

1. Ernst Fischer, 1963: The Necessity of Art, Penguin London, pp. 107

2. M.Gorky 1968: On Literature, Progress Publishers, Moscow, p. 264

3. گوپال متل: "سماجی حقیقت نگاری" ماہنامہ 'تحریک' دہلی، مارچ ۱۹۸۳ء ص ۱۷

4. رالف فاکس، مترجم نروتر ناگر 'اپنیاس اور لوک جیون (ہندی) دہلی ۱۹۸۰ء ص ۸

5. 〃 〃 〃 〃

6. Soviet Review, Issue,47, Part-III, 1973, p. 31.

7. رالف فاکس، مترجم نروتر ناگر 'اپنیاس اور لوک جیون (ہندی) دہلی ۱۹۸۰ء ص ۱۰۰

8. Ralf Fox : The Novel and People, p. 59

9. Ibid : The Novel and People, p. 56

10. Ibid : The Novel and People, p. 71

باب : ۲

افسانوی ادب
میں
حقیقت نگاری
کی
روایت

ہندوستانی قومیت کا تصور، ۱۸۵۷ء تا ۱۹۰۵ء کے درمیانی پچاس برسوں میں نشوونما پاتا ہے۔

۱۸۷۱ء تک وہابی تحریک کے تمام اہم قائدین انڈمان کی جیلوں میں قید کیے جا چکے تھے۔ انگریزوں نے "لڑاؤ اور حکومت کرو" کی بنیاد پر اعلا ذات اور نچلی ذات کے ہندوؤں کے درمیان آویزشوں کو بڑھاوا دیا ـــــ کونسل ایکٹ ۱۸۶۱ء کے تحت مسلمانوں میں اس اعلا اور جاگیردار طبقے کو رعایتیں بہم پہنچائیں جو پہلے ہی سے متمول تھا۔

اس زمانے میں ولیم ہنٹر نے ہندوستانی مسلمان کے نام سے ایک کتاب لکھی جس میں مسلمانوں کی مذہبی، تاریخی اور سیاسی حیثیتوں پر غور کیا گیا تھا۔

البٹ، ڈاسن، ایلفنسٹن اور بریک کئی مقامات پر اس خیال کا اظہار کر چکے تھے کہ ہندوستان میں مسلم دورِ حکومت ایک ایسا دور ہے جسے ہندوؤں کے لئے ظلم کی یادگار کہا جاتا ہے ـــــ ہندوؤں میں راجہ رام موہن رائے، رلیو کرشنا مکرجی، اکھے کمار گپتا، ایشور چندر ودیا ساگر اور مدھوسدن دتا نے ہندوستانی قومیت کے تصور کی جڑیں مضبوط کیں اور میکس مولر نے آریوں کی تہذیبی شوکت کی تشہیر کی ـــــ راج نرائن بوس نے ہندو میلا کا اجرا کیا اور ہندو دھرم ہی سب سے اچھا ہے . . . نام کی ایک کتاب بھی لکھی۔

اس زمانے میں دیانند سرسوتی نے آریہ سماج تحریک کی بنیاد رکھی۔ ویدانت اور اپنشد کی اہمیت پر زور دیا۔ ہندوؤں کو اپنے بیش بہا ماضی کے احیا کی طرف توجہ دلائی۔ بنکم چٹرجی اور وویکانند اور ان کی شاگرد بہن نیودیتا نے قومیت کے تصور کو نئے معنی دیے۔ حتیٰ کہ دیومالائی اصطلاحات اور کہانیوں کو نئے معنی دے کر انھیں اپنی تہذیبی شناخت کا ایک اہم نشان بنایا۔

اسی زمانے میں آئینی مخالف تحریک نے بھی زور پکڑا، اس سلسلے میں سسر کمار گھوش اور ان کی مشہور امرت بازار پتریکا نے ایک اہم رول انجام دیا۔ سریندر ناتھ بنرجی، اپادھیائے اور آنند موہن بوس نے انڈین ایسوسی ایشن (۱۸۷۶ء) کی بنیاد رکھی جس کے بعد اسی نام سے بمبئی، مدراس اور لاہور میں بھی تنظیمی ادارے قائم کیے گئے —— اس طرح انڈین نیشنل کانگریس جو ۱۸۸۵ء میں قائم ہوئی تھی کو اپنے آغاز اور ارتقا کے لیے پہلے ہی سے ایک مناسب ماحول مل گیا تھا۔

مسلمانوں میں دو واضح گروہ تھے جن میں ایک انگریزوں کا وفادار تھا اور دوسرا انگریز مخالف —— انگریز وفادار مسلم رہنماؤں میں عبداللطیف، سرسید احمد اور سید امیر علی کے نام نمایاں ہیں۔ یہ تمام قائدین وہابیوں کے خود ساختہ طور طریقے اور علما کے منفی اور انتہا پسندانہ راسخ العقیدگی پر مبنی رویوں کے مخالف تھے۔ ان رہنماؤں نے مسلمانوں میں انگریزی تعلیم کے فروغ کی کوششیں کیں نئے تقاضوں کو محسوس کیا اور کرایا۔ بالخصوص اس حقیقت کو واضح طور پر قبول کر لیا کہ برطانوی حکمرانی ہی نجات کا ذریعہ ہے اور مغربی تعلیم اور مغربی دانائی کے ذریعہ ہی نیا شعور پروان چڑھ سکتا ہے۔

عبداللطیف نے کلکتہ میں لٹریری سوسائٹی (۱۸۵۱ء) قائم کی، سرسید نے کرنل بیک کے ساتھ مل کر اینگلو اورینٹل کالج علی گڑھ (۱۸۷۵ء) کی بنیاد رکھی۔

سید امیر علی نے The History Of Sareen —— اور The Spirit Of Islam جیسی ولولہ انگیز کتابیں لکھیں جن کے ذریعہ مسلمانوں کا اعتماد بحال ہوا اور مسلمانوں کے ایک خاصے حلقے نے نئی تعلیم کی ضرورت کو شدت سے محسوس کیا۔ یہ تمام عقائدین انڈین نیشنل کانگریس کے مخالف تھے کیونکہ ابتدا کانگریس پر ہندو عصبیانہ قومیت حاوی تھی لیکن کانگریس یہ تسلیم کرتی تھی کہ مسلمان بھی ہندوؤں کی

طرح اس ملک کے شہری ہیں۔ کانگریس نے واضح طور پر اپنے اس رویے کو کئی بار دہرایا کہ تہذیبی اور سماجی سطح پر وہ ایک خالصتاً سیکولر نقطۂ نظر رکھتی ہے۔ سرسید احمد خاں اور ان کے رفقا نے نئے تقاضوں کو محسوس کرتے ہوئے قرآن اور احادیث کی تجدید تفسیرات پر بھی زور دیا تاکہ اسلام اور مسلمان تیزی سے بدلتی ہوئی دنیا کا ساتھ دے سکیں۔

مسلمانوں میں ذہنی تبدیلی ضرور پیدا ہوئی اور انھوں نے نئی تعلیم کی طرف بھی توجہ مرکوز کی لیکن ان کی تبدیلی کا دائرہ بے حد محدود تھا اور نئی تعلیم کے معنی ان کے یہاں صرف انگریزی تعلیم کے تھے ——— نتیجتاً مسلمانوں میں وہ ذہنی بیداری پیدا نہیں ہوسکی جس کے ذریعہ وہ اپنے عصر سے مستحکم رشتہ قائم کر سکتے۔

ہندوؤں نے اپنے ذہنی افق کو بہت جلد وسیع کر لیا تھا اور زندگی کے ہر گوشے میں تبدیلی کو لبیک کہہ رہے تھے۔ مسلمانوں نے ان تبدیلیوں کو قبول نہیں کیا جو شریعت کے منافی تھیں۔ مسلمانوں کے ذہنوں پر ابھی بھی ان پر روایتی علما کا گہرا اثر تھا جو اپنے سماجی سیاسی، مذہبی اور تہذیبی عقائد میں راسخ تھے۔ ڈاکٹر فاروقی کہتے ہیں:

> "——— دارالعلماء نے ہندوستانی مسلمانوں کی مذہبی سماجی اور سیاسی زندگی کی سطح پر جو رول انجام دیا وہ ۱۸۵۷ کی بغاوت کے دنوں کے مقاصد اور مناصب ہی کا آئینہ دار تھا۔۔۔" (۱)

شاملی اور دیوبند دونوں کی بنیادیں مذہبی فکر پر استوار تھیں لیکن طریقۂ کار میں اختلاف تھا۔ شاملی کا اصرار سیاسی مذہبی اور تہذیبی آزادی پر مبنی تھا اور اس کے اصرار کے رویے میں شدت تھی۔ جبکہ دیوبند کا اصرار بھی انھیں آزادیوں پر تھا لیکن اس کے طریقۂ کار میں ٹھہراؤ کی کیفیت تھی۔ اس میں کوئی شک نہیں کہ دارالعلما دیوبند ان غصہ ور اور شکست خوردہ مسلمانوں کی باغیانہ رویے کا نمائندہ بن گیا تھا جو ماضی میں فرضیہ تحریک سے وابستہ رہے تھے۔ ان کی عمل کا مرکز شاملی تھا اس طور پر دارالعلمائے دیوبند نے ان برافروختہ مسلمانوں کی پناہ کا کام کیا جو اندھے مذہبی جنون میں کسی وقت بھی خود کو فنا کر سکتے تھے ——— آگے چل کر دیوبند کانگریس سے بھی نزدیک آیا اور اس نے اپنے آپ کو ہندوستانی بورژوازی سے بھی منسلک کر لیا۔

قومی آزادی کو تحریک اس وقت ایک معنی خیز دور میں داخل ہوگئی جب بمبئی میں انڈین نیشنل کانگریس کا قیام عمل میں آیا۔ بدرالدین طیب جی اور رحمت اللہ سیانی جیسے مسلم قایدین بھی اس کے ساتھ تھے۔ حتیٰ کہ مولانا شبلی نعمانی کی ہمدردیاں بھی کانگریس کے ساتھ تھیں۔ طیب جی نے ۱۸۸۷ء کے منعقدہ کانگریس کے اجلاس کی تیسری نشست کی صدارت بھی کی تھی اور انھوں نے اپنے خطبے میں اس بات کا اظہار بھی کیا تھا کہ مسلمان ہندوستان کا ایک اہم ترین فرقہ ہے جو انڈین نیشنل کانگریس جیسی امید افزا جماعت سے علیحدہ نہیں رہ سکتا ——— رحمت اللہ سیانی نے بارہویں نشست کی صدارت کرتے ہوئے کانگریس میں مسلمانوں کی زیادہ سے زیادہ شمولیت پر زور دیا۔ مولانا رشید گنگوہی، مولانا سیف اللہ، ملا محمد شیرازی اور علی محمد بھیم جی بھی ان لوگوں میں پیش پیش تھے جنھوں نے کانگریس کو مستحکم کرنے کی مساعی کی تھیں۔

اس سے یہ ثابت ہوتا ہے کہ مسلمان اس قومی تحریک میں ہمیشہ شامل رہا ہے جس کی شخصیت آہستہ آہستہ بن رہی تھی اور انیسویں صدی کے آخری زمانے میں جس کی شکل واضح طور پر ابھر کر سامنے آئی اسی طرح وہ مسلم رہنما جنھوں نے اعلیٰ تعلیم پائی تھی ان میں بھی یا کشمکش تہ نشیں تھی کہ وہ ان مذہبی رسوم کا ساتھ دیں جنھیں محض ملائیت نے ہوا دی تھی اور جنھیں عام مسلمان صحیح گردانتا تھا۔ یا وہ اپنے آپ کو ان بے بنیاد غلط رسوم پرستوں سے علاحدہ کرلیں۔ علی گڑھ سے ابھرنے والی تحریک میں نسبتاً سلجھے ہوئے ذہن شامل ہوئے اور انھوں نے مذہب یا مذہبی رسوم کو اپنے سماجی موقف میں کم سے کم حائل ہونے دیا۔ حتیٰ کہ سرسید احمد خاں نے جہاں کہیں یہ محسوس کیا کہ مذہبی اصول ان کی راہ میں مانع آرہا ہے تو انھوں نے اس اصول کی تفسیر ہی بدل دی اور اسے اپنے مطابق بنا لیا ——— یہ تبدیلی کم نہ تھی اس تبدیلی نے اس نئے شعور کو پروان چڑھایا، جو نئی تنقیدی حس کا حامل تھا۔

اس طرح ہم دیکھتے ہیں کہ بعض ہندو اور مسلم دانشوروں کے ملے جلے اقدامات سے دونوں قوموں کے افراد میں کسی حد تک اعتماد بحال ہوتا ہے اور روحانی ذہنی انتشار سے انھیں کسی حد تک نجات مل جاتی ہے اور اب وہ سنجیدگی سے آئندہ کے لیے لائحہ عمل مرتب کرتے ہیں۔

انگریزوں کے سیاسی اقتدار اور سائنسی انکشافات نے ہندوستانی معاشرے

کی داخلی اور خارجی دونوں سطحوں کو بیک وقت متاثر کیا جہاں ایک طرف مذہبی، اخلاقی اور سماجی قدروں میں تبدیلیاں آئیں وہیں دوسری جانب ادبی اور فکری سطح پر بھی ہوش ربا تبدیلیاں رونما ہوئیں۔ قدیم اصناف اور ہیئتوں سے بیزاری کا اظہار حالی اور آزاد کے یہاں صاف طور پر نمایاں ہے۔ اس سلسلے میں ادب کی معروف اور ہر دلعزیز صنف سخن غزل کو بھی نہیں بخشا گیا۔ حالی نے غزل کے خلاف بھی اپنے غم و غصّہ کا اظہار کیا اور داستانوں کو تو یکسر نظر انداز کر دیا۔

ادبی تاریخ کا ذرا گہرائی سے مطالعہ کیا جائے تو معلوم ہوگا کہ قدیم قدروں سے اپنی بیزاری کا اظہار سب سے پہلے غالب کے یہاں عمل میں آیا۔ غزل کی تنگ دامانی کا احساس بھی سب سے پہلے غالب ہی کو ہوا۔

انیسویں صدی کے منظر نامے میں غالب ذہنی اور فکری تبدیلی کا پہلا مظہر ہیں غالب کو سب سے پہلے عرفان ہو گیا تھا کہ مذہبی قدریں ظاہری رسوم سے عبارت نہیں، بلکہ اجتہادی اقدام یعنی ترک رسوم ہی مذہبی اقدار کے تحفظ کا بہتر طریقہ ہے ——— لہٰذا ان کا یہ کہنا کہ:

> ہم موحد ہیں ہمارا کیش ہے ترکِ رسوم!
> ملتیں جب مٹ گئیں اجزائے ایماں ہو گئیں

اس بات کی دلیل ہے کہ انھیں حقیقت کا ادراک تھا۔

۱۸۵۷ء کے بعد ذہنی اور فکری سطح پر تبدیلیاں آنا لازمی تھا کیونکہ اس انقلاب نے زندگی کے بیشتر شعبوں کو پوری طرح متاثر کر کے رکھ لیا تھا۔ زندگی بدل رہی تھی، لہٰذا یہ ناممکن تھا کہ ادبی قدریں اس سے متاثر ہوئے بغیر رہ جائیں۔

سرسید بنیادی طور پر سماجی مصلح اور سیاسی بصیرت کے حامل تھے ان کے پیش نظر قوم کی سیاسی اور اخلاقی صورت حال تھی تاہم وہ اس بات سے بھی بے خبر نہیں تھے کہ ادب کو اگر حقیقت کی ترجمانی کا منصب سونپا جائے تو اس سے ذہنی اور فکری سطح پر بڑے دُور رس نتائج برآمد ہوں گے۔ ان کے ادبی اور فنی تصورات کا جائزہ لیا جائے تو یہ بات بآسانی واضح ہو جاتی ہے کہ ان میں ترقی پسندانہ فہم معاملہ فہمی اور اجتہادانہ بصیرت بدرجۂ اتم موجود تھی۔

خلیل الرحمن اعظمی اپنے ایک مضمون "سرسید کے ادبی تصورات" میں لکھتے ہیں:

"ہماری ادبی تاریخ میں سرسید پہلے شخص ہیں جنھوں نے ادب اور زندگی کے گہرے تعلق کو سمجھنے کی کوشش کی اور فن کی سماجی قدر و قیمت کو محسوس کیا۔" (۲)

سرسید کے اہم رفیقوں میں حالی کا نام سرفہرست آتا ہے۔ حالی نے فنی اور ادبی قدروں کے تعلق سے کافی جرأت کا ثبوت دیا۔ ان کی نظر میں پرانی ادبی اقدار مشتبہہ تھیں۔ اسی لیے انھوں نے ادب کی نئی قدریں وضع کرنے کی کوششیں کیں —— اور ادب کو سماجی آرزوؤں اور امنگوں کی ترجمانی کے لیے اکسایا۔ محمد حسین آزاد انگریزی نظم سے حد درجہ متاثر تھے۔ ان کی ذہنی تبدیلی کا اندازہ اس لکچر سے بھی لگایا جاسکتا ہے جو انھوں نے ۱۵ اگست ۱۸۶۷ء کو انجمن پنجاب کے پہلے اجلاس میں پڑھا:

"در حقیقت ایسے کلام کو شعر کہنا ہی نہیں چاہیے کیونکہ شعر سے وہ کلام مراد ہے جو جوش و خروش، خیالات سنجیدہ سے پیدا ہو اور اسے قوت قدسیہ الٰہی سے ایک سلسلہ خاص ہو خیالات پاک جوں جوں بلند ہوتے جاتے ہیں مرتبہ شاعری کو پہنچ جاتے ہیں۔ ابتدا میں شعر گوئی حکماء اور علمائے متبحر کے کمالات میں شمار ہوتی تھی۔ اور ان تصانیف اور حال کی تصانیف میں فرق زمین و آسمان کا ہے۔ البتہ فصاحت و بلاغت اب زیادہ ہو گئی مگر خیالات خراب ہو گئے۔ سبب اس کا سلاطین و حکام عصر کی قیادت ہے انھوں نے جن جن چیزوں کی قدردانی کی لوگ اس میں ترقی کرنے لگے ورنہ اسی نظم شعر میں شعرائے اہل کمال نے بڑی بڑی کتابیں لکھی ہیں جن کی بنا فقط پند و موعظت پر ہے اور ان سے ہدایت ظاہر و باطن کی حاصل ہوتی ہے چنانچہ کلام سعدی، مولانا و حکیم ناصر خسرو اسی قبیل سے ہیں۔ امید ہے کہ جہاں اور محاسن صنائع کی ترویج و اصلاح پر نظر ہوگی۔

فنِ شعر کی اس قباحت پر کبھی نظر دھے گی گو آج نہیں امید قوی ھے کہ انشاء اللہ کبھی نہ کبھی ثمرۂ نیک حاصل ھو۔۔" (۳)

حالی کا سب سے بڑا کارنامہ یہ ہے کہ انھوں نے نہ صرف پرانی ادبی ہیئتوں اور اصناف کا از سرِ نو جائزہ لیا بلکہ ان کے غیر سود مند ہونے کی طرف بھی واضح اشارے کیے اس طرح نئی اصناف میں تجربوں کے لیے گنجائش بھی فراہم کیں۔ حالی بنیادی طور پر ترقی پسند فکر کے حامل تھے انھوں نے مادے کو خیال پر فوقیت دے کر اپنے ترقی پسندانہ شعور کا ثبوت دیا —— اس کے علاوہ ادب و فن کے تعلق سے بعض نئی اور چونکا دینے والی باتیں بھی کیں —— مثلاً انھوں نے مقدمہ شعور شاعری میں لکھا کہ:

"—— شعر کے لیے وزن ایک ایسی چیز ھے جیسے راگ کے لیے بول جس طرح راگ فی ذاتہٖ الفاظ کا محتاج نہیں اسی طرح نفس شعر وزن کا محتاج نہیں۔۔" (۴)

آگے چل کر قافیے کے تعلق سے یوں اظہارِ خیال کرتے ہیں:

"—— قافیہ بھی ھمارے شعر کے لیے ایسا ھی ضروری سمجھا گیا ھے جیسے کہ وزن —— مگر درحقیقت وہ نظم کے لیے ضروری ھے نہ کہ شعر کے لیے۔۔" (۵)

اس طرح ہم دیکھتے ہیں کہ سرسید اور ان کے رفقا کے مطمح نظر چند اصولی اور اخلاقی باتیں ہیں جن سے وہ معاشرے کی اصلاح ضروری خیال کرتے ہیں۔ اس کے لیے انھوں نے ادبی سطح پر جو اصول وضع کیے تھے ان میں معقولیت، سادگی، اثر، اصلیت اور جوش کو خاص اہمیت حاصل ہے —— اسی لیے بار بار وہ اس پر اصرار بھی کرتے ہیں اسی کے ساتھ ساتھ انھوں نے نئی ہیئتوں اور نئے مفاہیم پر زور دیا ہے تخلیقی سطح پر حالی کوئی بہت بڑا کارنامہ انجام نہ دے سکے۔ لیکن ان کی یہی سب سے بڑی خدمت ہے کہ انھوں نے اپنے بعد میں آنے والی نسلوں کے لیے حقیقت پسندانہ فکر و تصورات کے دروازے وا کر دیے —— انھوں نے اس خیال کو رد کیا کہ ادب محض تفنن طبع کا ذریعہ ہے اور اس سے کوئی اہم سماجی خدمت نہیں لی جا سکتی۔ حالی نے دلیلوں کے ذریعہ یہ ثابت کیا کہ مغربی ادب کی طرح اردو شعر و ادب میں بھی حقائق کا

رنگ بھرا جاسکتا ہے اور ادب بھی سماجی اصلاح کا منصب ادا کرسکتا ہے ـــــ حالی کی کوششوں نے اسے کھلی فضا میں سانس لینے کا موقع دیا۔ اس کا رُخ درباری مدح سرائی سے موڑ کر عوامی حقائق کی طرف کر دیا۔

سرسید اور ان کے رفقا نے ادب کی اس مجموعی ہیئت کو تبدیل کرنے کا بیڑہ اُٹھایا جو مجہول روایتی اور سرد تھی۔ حتیٰ کہ زبان کے بارے میں بھی ان کا نقطۂ نظر واضح تھا کہ وہ سادہ، قطعی اور واضح ہو ـــــ سرسید کی نثر خود اس کی ایک نمایاں مثال تھی جس نے افسانوی ادب اور علمی نثر کے لیے ایک بہترین نمونہ مہیا کر دیا تھا۔

اُردو ادب داستانوں اور تمثیلات کی ماورائی دنیا سے نکل کر ایک ایسے عہد میں داخل ہو رہا تھا جو حقیقت آفریں تھا۔ صنعتی عہد نے قدیم توہمات کی جگہ ایک ایسے اسلوب حیات کی بنیاد رکھی جو حقیقت پر استوار تھا۔ اس حقیقت پسندی نے مسائل فہم اور مسائلی شعور کی بنیادیں مستحکم کیں اور ادیبوں نے محسوس کیا کہ ارضی محسوسات سے علاحدہ کر کے ادب کو محض خوش وقتی کا نمونہ بنایا جاسکتا ہے اس میں وہ حرکت نہیں پیدا کی جاسکتی جو ایک وسیع عرصۂ حیات کا احاطہ کرسکے ـــــ اُنیسویں صدی کے اواخر عشروں کی تنقید، سوانح، نظم اور ناول کے فنون میں اس انقلابی شعور کی نمائندگی بڑی آسانی کے ساتھ دیکھی اور محسوس کی جاسکتی ہے۔ بالخصوص افسانوی ادب نے زندگی اور عصر کو اس کی بے شمار جہتوں اور کروٹوں کے ساتھ نمایاں کیا۔

بقول ڈاکٹر قمر رئیس:

> "ـــــ واقعہ یہ ہے کہ اُردو میں مختصر افسانے کا آغاز بھی ادب میں زندگی یا حقیقت کی تفسیر و ترجمانی کے رجحان کا مظہر تھا ـــــ اُنیسویں صدی کی آخری دہائیوں میں ناول، تمثیل، سفرنامے، افسانے، مکاتیب اور روزنامچے سب اس رجحان کی بشارت رکھتے۔۔۔" (۲۶)

لہٰذا یہ کہنا قطعی غلط نہ ہوگا کہ پریم چند سے پہلے اُردو ادب میں حقیقت کا تصوّر مفقود تھا۔ اردو ادیبوں نے پریم چند سے قبل بھی حقیقت کو مختلف اور متنوع انداز میں پیش کرنے کی مثالیں قائم کی ہیں۔ لیکن حقیقت پسندی کے یہ رویے اپنے کرداروں میں

محدود تھے ان میں سائنسی فہم کا دخل کم سے کم تھا۔

نذیر احمد ہمارے یہاں باقاعدہ ناول نگار ہیں جنھوں نے ناول کو داستان اور قصے کہانیوں کی سطح سے اوپر اٹھا کر زندگی سے قریب کر دیا ——— نذیر احمد نے اپنی محدود بساط میں ناول میں سماجی حقیقتوں کو پیش کرنے کی سعی کی۔ ان کے ناولوں کے ذریعے پہلی بار انیسویں صدی کی سوسائٹی اپنے واضح خط وخال کے ساتھ ظاہر ہوئی ہے اور کئی سماجی مسئلوں پر روشنی پڑتی ہے۔ انھوں نے مراۃ العروس، بنات النعش، توبۃ النصوح، فسانہ مبتلا، ابن الوقت، ایامیٰ، رویائے صادقہ وغیرہ وغیرہ ناول لکھے۔ ان کے ناولوں میں جہاں ایک طرف واضح اخلاقی مقصد کار فرما ہے وہیں دوسری جانب اپنے عہد کے تاریخی پس منظر اور پیش منظر سے ان کے گہرے شعور کا بھی پتہ چلتا ہے۔ اس کے علاوہ مسلم معاشرے کی سماجی صورت بھی ابھر کر سامنے آتی ہے۔

بعض ناقدین کو ان کا یہ حد درجہ مقصدی پہلو بری طرح کھلتا ہے اور ان کے نقطۂ نظر کے مطابق ان کے یہ تمام پند ونصائح دفتر بے جا معلوم ہوتے ہیں۔ مثلاً ڈاکٹر احسن فاروقی اور ڈاکٹر نور الحسن ہاشمی اپنی مشترکہ تصنیف نذیر احمد کی ناول نگاری کے بارے میں رقمطراز ہیں:

"——— مولوی صاحب کی ان تمام کتابوں میں ان کی مقصدیت اس قدر نمایاں رہی کہ بعض اوقات تو انھیں ناول کہنے کو جی نہیں چاہتا۔ جگہ جگہ پند ونصائح کے دفتر موقع بے موقع مذہب و اخلاقیت کے لکچر ان کے ناول سے دلچسپی کے عنصر کا تو خاتمہ ہی کر دیتے ہیں ...."(۷)

احسن فاروقی اور نور الحسن ہاشمی کا یہ رویہ اس لیے بھی قابل قبول نہیں کہ ناول محض دلچسپی کی چیز نہیں۔ اس میں تو زندگی کو ویسا ہی پیش کیا جائے گا جیسی کہ وہ ہے۔ اور پھر نذیر احمد کے مطمح نظر تو مسلم معاشرے کے متوسط طبقے کی زندگی کی ترجمانی ہے۔ انیسویں صدی میں مسلم سماج کے متوسط طبقے کی جو حالت تھی یا جس قسم کی وہ زندگی گزار رہا تھا۔ نذیر احمد نے اسے جوں کا توں پیش کر دیا۔ اس سلسلے میں پروفیسر احتشام حسین،

صاحب کا یہ خیال بالکل درست اور حق بہ جانب ہے کہ :

"بہت سے نقاد نذیر احمد کو ناول نگار نہیں مانتے، لیکن یہ محض اصلاح کا چکر ہے میں ان کی سماجی بصیرت اور تاریخی شعور پیش نظر رکھ کر انہیں اردو کا پہلا اور بہت اہم ناول نگار تسلیم کرتا ہوں — مراۃ العروس، توبۃ النصوح، فسانۂ مبتلا، ایامی اور ابن الوقت ہر ایک میں گہرے سماجی حقائق پیش کیے گئے ہیں . . . ہر ایک میں مثالیت کے باوجود حقیقت پسندی اپنی جگہ رکھتی ہے . . ." (۸)

انیسویں صدی میں مسلم معاشرہ اور خاص کر دلی کا مسلم معاشرہ جن اخلاقی اور مذہبی خلفشار میں مبتلا تھا اور ان کے گھروں کی جو صورت حال تھی نذیر احمد کے ناولوں میں تمام داخلی اور خارجی پہلوؤں کے ساتھ آیا ہے — عزیز احمد نے بھی نذیر احمد کے ناولوں کی ان خصوصیات کا تذکرہ اور تجزیہ بڑے ایماندارانہ ڈھنگ سے کیا ہے :

"— نذیر احمد اردو کے پہلے کامیاب ناول نگار ہیں — انھیں کہانیاں کہنا آتا ہے اور ان کی کہانیاں زندگی سے براہ راست چنی گئی ہیں اس میں شک نہیں کہ پند و موعظت کے پہاڑ ان کے قصوں میں ایسے کھڑے ہیں جنھیں نفس قصے سے کوئی سروکار نہیں اور جو قصے کی دلچسپی میں بری طرح مزاحم ہیں — لیکن اگر بالفرض اس پند و نصائح کے طومار کو کتاب سے نکال دیا جائے تو ایک صاف سیدھا سا قصہ باقی رہ جاتا ہے جس میں انتہائی ظاہری خارجی تفصیل کے ساتھ زندگی کی سچی تصویر نظر کے سامنے کھنچ جاتی ہے۔ یہ تصویر محدود ہے اس کا تعلق اس زمانے کے دہلی کے متوسط شریف طبقے کی گھریلو زندگی سے ہے۔ اس میں بہت زیادہ گہرائی بھی نہیں پھر بھی خارجی حقیقت نگاری کا یہ کمال آج تک کسی اور ناول نگار کو نصیب نہ ہو سکا۔" (۹)

جہاں تک پند و نصائح کا تعلق ہے اس سلسلے میں کچھ نذیر احمد موردِ الزام نہیں ٹھہرتے ـــــ سر سید احمد خاں اور ان کے رفقاء بھی پند و نصائح کے ہتھیاروں سے لیس تھے۔ اور اس وقت مسلم معاشرہ جس کسمپرسی کا شکار تھا اور جس اخلاقی منزل سے گزر رہا تھا اس کا مطالعہ کرنا اور اس پر تنقید کرنا اپنی ذات میں خود اہم عمل تھا، نذیر احمد نے اس سماج کی تصویر بھی اتاری ہے اور اسے درست کرنے کے لیے مذہبی اخلاقی سرمایے سے استفادہ بھی کیا ہے ہمارے نزدیک یہ اقدام خود ایک بہت بڑی جست سے مماثل تھا۔

نذیر احمد کے ناولوں میں انیسویں صدی کی سماجی زندگی اور نچلے اور متوسط طبقے کے مسلمان گھرانوں کی حقیقت شعارانہ عکاسی کی گئی ہے۔ نذیر احمد کے یہاں زندگی کا ایک واضح مقصد ہے جو ان کے تمام ناولوں میں کارفرما ہے ـــــ نذیر احمد مشرقی ذہن اور مشرقی اخلاقیات کے علمبردار تھے گو ان کا یہ شعور بھی مغرب کی دین تھا۔ تاہم وہ عنصر مغرب سے اسی حد تک متاثر تھے کہ اس میں سے چند خوبیوں کا انتخاب کر کے انھیں مشرقی انداز میں بروئے کار لایا جائے ـــــ اور شاید یہی وجہ ہے کہ اپنے عہد کے اصلاحی رجحانات کا انھیں گہرا شعور تھا۔ ان کے ناولوں میں اصلاحی مقصد حد درجہ غالب ہے۔ اور وہ کسی بھی مقام پر اس مقصد سے پہلو تہی اختیار نہیں کرتے۔

علی عباس حسینی لکھتے ہیں:

"ـــــ ڈاکٹر نذیر احمد کا سب سے بڑا کمال یہ ہے کہ انھوں نے ان تمام قصوں میں ہماری معاشرتی زندگی کی بالکل سچی تصویر کشی کی ہے، انھوں نے جن، پری، بھوت پریت جادو طلسم کے سے غیر انسانی عناصر کو ترک کر کے اپنے گرد و پیش کے لوگوں اور اپنی ہی طرح کے معمولی انسانوں کے حالات بیان کیے ہیں ـــــ ان کے پلاٹ سادے اور مختصر ہیں ان میں نہ تو تحریک ہے اور نہ تفریق بجز مصنف ہر موقع پر واعظ ہیں اور ناصح بھی ـــــ لیکن ان تمام کمزوریوں کے باوجود وہ حقیقت نگار ہیں..." (۱۰)

علی عباس حسینی کے علاوہ ڈاکٹر ظہیر فتح پوری کا بھی یہی خیال ہے ——— وہ نذیر احمد کے اصلاحی اقدام کو سراہتے اور فرسودہ سماجی کوتاہیوں کی نقاب کشائی کو ایک انقلابی کارنامہ قرار دیتے ہیں، وہ لکھتے ہیں:

"——— نذیر احمد کا پہلا کارنامہ کم نہیں دھکد جنوں، پریوں اور شہزادیوں کی جگہ ان کے ناولوں کے کردار اپنے دور کے متوسط طبقے کے ایسے افراد ہیں جو ۱۸۵۷ء کی سیاسی ہار کے بعد اپنا وقار کھو بیٹھے ہیں اور ایک فرسودہ سماج میں اپنا مقام حاصل کرنے کی ناکام کوشش کر رہے ہیں ..." ان کی محرومیوں اور خامیوں کی نقاب کشائی کرنا ہی ایک انقلابی کام تھا" (۱۱)

نذیر احمد اپنے ناولوں میں عموماً معاشرت اور اس کی اصلاح کو اپنا موضوع بناتے ہیں۔ بالخصوص وہ عورت ان کے مطمح نظر رہتی ہے جو مسلم گھرانے کی چشم و چراغ ہے۔ ظاہر ہے انیسویں صدی کے اواخر میں عورتوں اور لڑکیوں کی تعلیم اور مسلم گھرانوں کی اخلاقی اور دینی تربیت وقت کا ایک اہم تقاضا تھی اس لیے نذیر احمد انھیں محدود لباط میں پوری ذمہ داری اور پوری قوت کے ساتھ یہ کام کرتے ہیں۔

نذیر احمد مقصدیت کے تعلق سے کسی حد تک سر سید کے قریب ضرور ہیں مگر انھیں سر تا سر ان کا مقلد نہیں کہا جا سکتا۔ کیونکہ سر سید کے پیش نظر مکمل مسلم معاشرہ تھا جبکہ نذیر احمد کی نگاہ دہلی کی متوسط عورتوں اور مردوں تک ہی محدود تھی۔ سر سید اپنے عقائد میں خاصے وسیع تھے۔ عاقبت کی نسبت دنیا پر ان کی نظر مرکوز تھی۔ جبکہ نذیر احمد اپنے رویے میں اور اظہار میں دنیا سے کہیں زیادہ دین کے پابند نظر آتے ہیں تاہم دنیا بھی ان کی نگاہوں سے یکسر فراموش نہیں ہوتی۔ ان کا خیالی اور مثالی کردار حجتہ الاسلام ہے جس میں انھوں نے دنیوی اور دینوی دونوں خوبیوں کو اس طرح مدغم کر دیا ہے کہ ایک کو دوسرے سے علاحدہ نہیں کیا جا سکتا ہے۔ پروفیسر عبدالسلام نے نذیر احمد کے تعلق سے بڑے پتے کی بات کہی ہے جو اس خیال کو کافی تقویت پہنچاتی ہے ——— وہ لکھتے ہیں:

"——— مولانا میں ناول نگاری کی تمام صلاحیتیں پائی جاتی تھیں۔ انھیں انسانی فطرت کا خصوصاً متوسط طبقے کی مردوں اور

عورتوں کا بڑا اچھا تجربہ تھا۔ عام زندگی کا مشاہدہ بھی عمیق تھا۔ انھوں نے متوسط طبقے کے مسلمانوں کے مسائل پر غور کیا تھا۔ ان کی ماہیت کو سمجھا تھا۔ ان کے ناول انہیں مسائل کا حل پیش کرنے کے لیے لکھے گئے ہیں۔ ان کے اصلاحی خیالات سرسید سے متاثر ضرور ہیں مگر وہ سرسید کے مقلد نہیں ہیں ——— سرسید کی نظر دنیا داری پر زیادہ تھی ان کی نظر دین اور دنیا دونوں پر تھی۔ ان کے نزدیک سرسید کے نظریات کا نمونہ ابن الوقت تھا اور خود ان کے نقطۂ نظر کا ترجمان حجۃ الاسلام دونوں ڈپٹی کلکٹر تھے۔ ایک مغرب زدہ مذہب کی اصلاح کا خواہش مند لیکن گمراہ ——— دوسرا دیندار بھی اور کامیاب سرکاری افسر بھی... " (۱۲)

نذیر احمد کے تعلق سے یہ واضح کر دینا ضروری ہے کہ ناول نگار کی حیثیت سے ان کا قد محض اس لیے ہی بلند نہیں ہے کہ انھوں نے تنقیدی حقیقت نگاری سے کام لیا یا عام کرداروں کو پیش کیا اور زندگی سے آنکھیں ملانے کی کوشش کی۔ بلکہ اس لیے بھی ہے کہ انھوں نے ناول نگاری کی بنیاد رکھی اور ناول کو زندگی کا ترجمان بنا دیا۔ انھوں نے ناول کو حقیقت کی جس روایت سے روشناس کرایا تھا آگے چل کر اس روایت کی کوکھ سے حقیقت کی مختلف اور متنوع شاخیں پھوٹیں۔

یوں بھی نذیر احمد نے سماج کے کسی ایک پہلو پر نہیں بلکہ کئی پہلوؤں پر لکھا۔ ان کے ہر ناول میں کوئی نہ کوئی نیا مسئلہ ضرور نظر آئے گا اور جن مسائل پر نذیر احمد نے لکھا وہ صرف انیسویں صدی سے ہی متعلق نہیں تھے بلکہ ان مسائل کی جڑیں بیسویں صدی میں بھی پیوست نظر آتی ہیں۔

مغربی تہذیب سے بیزاری، محبت کا جنسی پہلو، بیواؤں کے مسائل اخلاقی اور مذہبی تربیت، تعداد ازدواج کے مضر نتائج ——— یہ ایسے موضوعات تھے جن پر مولانا نے بھرپور قلم اٹھایا۔ یہ بجا ہے کہ مولانا کے کردار تمثیلی ہیں۔ مگر اس میں سچائی صرف آدھی ہی ہے۔ ظاہر دار بیگ، ابن الوقت اور آزادی بیگم حقیقت کی منہ بولتی تصویریں ہیں۔

تمام کردار اپنے ماحول سے اخذ کیے گئے ہیں۔ اور ان کے قول و فعل کے تضاد کو پیش کرنے میں نذیر احمد نے ذرا بھی جھجک محسوس نہیں کی۔ انھوں نے یہ واضح کر دیا کہ اگر ناول کو پوری زندگی سے آشنا کرنا ہے تو ماحول سے اکتساب ضروری ہے۔

نذیر احمد کے مختلف ناولوں کے موضوعات کی اہمیت کی طرف اشارہ کرتے ہوئے ڈاکٹر ظہیر فتح پوری لکھتے ہیں:

”—— مراۃ العروس میں تعلیم نسواں کی اہمیت، ابن الوقت میں مغربی تہذیب سے بیزاری اور مسائلے مبتلا میں تعدّد ازدواج کی برائیاں دکھلا کر ناول کو اپنے دور کے مسائل سے ہم آہنگ کر دیا اور یہ واضح کر دیا کہ ناول نگار کو اپنے قصہ کا تار و پود اپنے ماحول سے لینا ضروری ہے۔۔“ (۱۳)

اس لیے نذیر احمد کے تعلق سے یہ کہنا بجا ہے کہ انھوں نے اپنے ناولوں میں جس معاشرتی زندگی کی سچائیوں کو پیش کیا اور جن مسائل کو انھوں نے موضوع بنایا وہ محدود ضرور تھے مگر بامعنی تھے۔ ان کے مطمح نظر ہمیشہ زندگی کے ٹھوس حقائق رہے اس کی وجہ صرف یہ تھی کہ وہ انسانی معاشرے کو مربوط اور حسین بنانا چاہتے تھے۔

ان کے ناولوں میں اپنے عہد کی عصری معاشرت تہذیب وضع داری، اخلاقی اور سماجی برائیاں، نشست و برخاست کے طریقے، مسلم گھرانوں کی بامحاورہ زبان اور زندگی کے رویوں کی بھرپور عکاسی کی ہے، جس کے باعث ان کے ناولوں میں حقیقی سوسائٹی بھرپور پس منظر کے ساتھ ابھر کر سامنے آتی ہے۔ بقول ڈاکٹر قمر رئیس:

”—— ان کے قصے زندگی کے ادنیٰ سے ادنیٰ واقعات کی جزئیات پر بھی ان کی گہری نظر کی غمازی کرتے ہیں۔ اپنے قصوں کا مواد انھوں نے اپنے عہد کی عام زندگی سے لیا ہے۔ وہی روز مرہ کے واقعات ہیں جو متوسط طبقے کی گھریلو زندگی میں عموماً پیش آتے ہیں۔۔۔“ (۱۴)

نذیر احمد کے علاوہ اس دور کی دوسری اہم مثال پنڈت رتن ناتھ سرشار ہیں۔ سرشار نے یوں تو بہت کچھ لکھا ہے جیسے کرم دھم، کامنی، رنگے سیار، طوفان بدتمیزی، بچھڑی

دلہن وغیرہ وغیرہ۔ مگر ان کا سب سے بڑا اور اہم کارنامہ فسانۂ آزاد ہے۔ اگر سرشار کچھ نہ لکھتے صرف فسانۂ آزاد ہی لکھتے تو بھی ان کی عظمت اور مقبولیت میں فرق نہ پڑتا۔ صرف فسانۂ آزاد ہی انھیں ادب میں زندہ رکھنے کے لیے کافی تھا۔

فسانۂ آزاد کو بعض ناقدین ناول ماننے کو تیار نہیں اور بعض کے نزدیک یہ داستان اور ناول کے درمیان کی کڑی ہے —— بلاشبہ سرشار کی اس تخلیق میں داستانوں ایسا پھیلاؤ اور تخیل کی بے کراں جولانیاں ہیں۔ علاوہ بریں زبان کے وہ کمالات ہیں جن سے داستان نگار اپنے فن کو طلسمی بناتا ہے۔ تاہم ان کے یہاں ناول نگار کا تصور بھی ہے جو زندگی کے حقائق کو گرفت میں لاتا ہے۔ فسانۂ آزاد میں سرشار کے مطمح نظر لکھنؤ کا معاشرہ اور اس کی بھلی بری صاف، ناصاف حسین اور قبیح زندگی ہے۔ سرشار نے داستانوں کے اس تصور سے کام نہیں لیا جہاں Idea ہی سب کچھ ہوتا ہے۔ سرشار نے لکھنؤ کی تہذیب کے شائستہ اور ناشائستہ اچھے اور برے دونوں پہلوؤں کو اپنے مدِ نظر رکھا ہے۔ اور اس سلسلے میں انھوں نے کہیں بھی سمجھوتہ نہیں کیا ہے اسی لیے فسانۂ آزاد زندگی کی تنقید اور ترجمانی کا مظہر بن گیا ہے اور بقول یوسف سرمست کے:

"—— گو انھوں نے لکھنؤ کے معاشرے اور اس کی زندگی کو پیش کیا ہے لیکن اس معاشرے کی یہ ایسی مکمل اور جامع تصویر ہے کہ اس میں محلوں سے لے کر بازار تک —— زاہد ان خشک سے رنگین مزاجوں تک، معشوقان عشق پیشہ کی عیاریوں سے لے کر حسین پردہ نشین تک کی سادہ پُر کاریاں تک ہر مقام اور شخص کا حال سچا بھی ہے اور دل آویز بھی ——" (۱۵)

چکبست نے فسانۂ آزاد کی شانِ نزول کے متعلق تفصیل سے لکھا ہے۔ وہ ایک جگہ رقمطراز ہیں:

"—— ایک صحبت میں پنڈت ترعبون ناتھ ہجر نے کہا کہ اگر کوئی ناول ایسا ہے کہ جس کا ایک صفحہ پڑھیے

اور ممکن نہیں کہ بیس مرتبہ نہ ہنسیے تو ڈان کوئک زوٹ دھے۔ اگر اردو میں اس طرز کا افسانہ لکھا جائے تو خوب ___ حضرت سرشار کے دل پر اس وقت کی بات ایسی کارگر ہوئی کہ اردو میں ڈان کوئک زوٹ کے انداز پر مضامین لکھنے کا شوق پیدا ہوا۔ چنانچہ اودھ اخبار میں ظرافت کے عنوان سے مختلف مضامین شائع ہونے لگے ___ یہ مضامین عموماً لکھنؤ کے رسم و رواج کے متعلق ہوا کرتے تھے۔ مثلاً کبھی محرم پر ایک مضمون نکل گیا۔ کبھی چہلم پر۔ کبھی عیش باغ کے میلے پر ___ اس وقت لوگوں کا یہ خیال تھا کہ دس بیس مضامین نکل کر یہ سلسلہ ٹوٹ جائے گا اور حضرت سرشار کا بھی شاید یہی منشا ہو مگر لوگوں کو یہ سلسلہ مضامین ایسا بھایا کہ اس کے قائم رکھنے کی کوشش کی گئی چنانچہ مختلف مضامین کی کڑیوں کو گوندھ کر فسانہ کا سلسلہ نکالا۔" (۱۶)

اور اس طرح اودھ اخبار میں فسانہ آزاد دسمبر ۱۸۷۸ء سے دسمبر ۱۸۷۹ء تک قسطوں کی صورت میں شائع ہوتا رہا اور کتابی صورت میں ۱۸۸۰ء میں منظرِ عام پر آیا۔

اس طرح بظاہر فسانہ آزاد ڈان کوئک زوٹ کا آزاد ترجمہ نظر آئے گا مگر یہ درست نہیں ___ سرشار نے تحریک تو ڈان کوئک زوٹ ہی سے حاصل کی مگر اس کی تعمیر میں اپنا خونِ جگر کچھ اس طرح شامل کر دیا کہ فسانہ آزاد کی شان طبع زاد ناول کی سی ہو گئی ہے جس طرح نذیر احمد کے مطمحِ نظر دلی کا متوسط طبقہ تھا اسی طرح سرشار کے مطمحِ نظر لکھنؤ کا وہ طبقہ تھا جسے نوابین کے لقب سے موسوم کیا جاتا ہے۔ انیسویں صدی کے اواخر میں نوابین کا یہ نام نہاد طبقہ زندگی کی آخری سانسیں لے رہا تھا۔ ان نوابوں کے اثر سے عام معاشرہ بھی اس رکھ رکھاؤ اور تصنع کا شکار ہو گیا تھا جو نوابوں کا خاصہ تھا۔ نتیجہ بالآخر یہی نکلا کہ وہ تمام برائیاں جو ایک خاص طبقے سے متعلق تھیں عوام میں سرایت کر گئیں۔

سرشار نے چونکہ لکھنوی تہذیب کی آغوش ہی میں آنکھیں کھولی تھیں اس لیے

وہ اس تہذیب کے کھوکھلے پن کو بخوبی جانتے تھے۔ انھیں نوابین کی حماقتوں کا اور مصاحبوں کی چالاکیوں کا بھی پورا علم تھا وہ اعلا اور نچلے طبقات کی عادتوں اور خصلتوں سے پوری طرح واقف تھے۔ عورتوں کی نفسیات کا بھی وہ گہرا شعور رکھتے تھے۔ اس لیے فسانۂ آزاد کے علاوہ دیگر ناولوں میں بھی یہ معاشرہ اپنی مختلف حماقت انگیزیوں کے ساتھ ابھر کر سامنے آیا ہے ــــــ سرشار کا سب سے بڑا کارنامہ یہ ہے کہ وہ نذیر احمد کی طرح اس کو راہ راست پر لانے کے لیے پند و نصیحت کا راستہ اختیار نہیں کرتے بلکہ مزے لے لے کر ان کی حماقتوں کو طشت از بام کرتے ہیں۔ خود بھی ان کی ناسمجھیوں پر ہنستے ہیں اور دوسروں کو بھی ہنساتے ہیں ــــــ سرشار کا رویّہ ناقدانہ ہے مفاہمانہ نہیں۔ سیر کہسار، جام سرشار، کامنی، کڑم دھم، جیسے ناولوں میں وہ لکھنوی معاشرے کی دھجیاں اڑاتے ہوئے نظر آتے ہیں۔

اس لحاظ سے دیکھا جائے تو سرشار وہ پہلے ناول نگار ہیں جن میں تنقیدی بصیرت کوٹ کوٹ کر بھری ہوئی ہے اور اپنی اس بصیرت کا استعمال بھی انھوں نے بڑی فراخ دلی سے کیا ہے۔ لیکن مزے کی بات یہ ہے کہ ان کی تنقید کہیں بھی منہ کا ذائقہ خراب نہیں کرتی۔ وہ جو بھی بات کہتے ہیں اس میں فقرہ، پھبتی، استہزا، مذاق اور طنز سبھی کچھ پوشیدہ ہوتا ہے۔ اور یہی ان کے وہ ہتھیار ہیں جن سے وہ اپنے ناولوں کو زندگی کی المناک سچائیوں سے گزارتے ہیں ــــــ اس لحاظ سے دیکھا جائے تو ان کا فسانۂ آزاد ایک ناول ہی نہیں بلکہ زندگی کا عظیم رزم نامہ بھی ہے۔ جہاں اعلیٰ، متوسط اور ادنیٰ سبھی قسم کے لوگ اپنے اپنے ذہنی اور فکری تعصبات کے ساتھ ایک زوال پذیر معاشرے کی نمائندگی کرتے ہوئے نظر آتے ہیں۔ انھیں دیکھنے اور پڑھنے کے بعد روایتی قدروں کا کھوکھلا پن پوری طرح واضح ہو جاتا ہے۔

آل احمد سرور نے سرشار کی اس جولانی کے پیش نظر اس خیال کا اظہار کیا ہے کہ ان کے یہاں دیوزادوں کی وسعت خیال ملتی ہے۔ سرشار نے چار ہزار صفحات میں زندگی کے ہزار رنگ اور ہزار آہنگ سمو دیے ہیں۔ سرشار کے مقابلے میں نذیر احمد کی زندگی، زندگی کا محض ایک حصہ دکھائی دیتی ہے جبکہ سرشار نے زندگی کے مختلف تضادات اور ناآہنگیوں کا وسیع و عریض نقشہ کھینچ دیا ہے۔ فنی اعتبار سے

سرشار کا ناول اس ضبط و نظم سے عاری ہے جسے ناول کے ضمن میں ریڑھ کی ہڈی کہا گیا ہے۔ اس لحاظ سے دیکھا جائے تو ہمیں یہ ماننے میں ذرا تامل نہیں ہوگا کہ نذیر احمد ان کے مقابلے میں زیادہ باریک بین ہیں ——— جبکہ سرشار کھلنڈرے اور بے پرواہ قسم کے واقع ہوئے ہیں۔ وہ زندگی کا گہرا شعور ضرور رکھتے ہیں مگر فن کی نفسیات کا لحاظ نہیں رکھتے غالباً اسی لیے ڈاکٹر قمر رئیس نے لکھا ہے:

"——— سرشار کے مختصر افسانوں سے قطع نظر کہ ان کا انداز تمثیلی اور تاریخی ہے دوسرے افسانہ نگاروں کے یہاں وحدت تاثر رکھنے والا حقیقت پسندانہ رنگ ہی نمایاں ہے۔۔" (۱۷)

سرشار کی سب سے بڑی کوتاہی یہی ہے کہ وہ زندگی میں بہہ سکتے ہیں مگر اس پر قابو نہیں رکھ سکتے۔ ناول کے بعض اجزا حقیقت نگاری کے دائرے سے دور چلے جاتے ہیں۔ اسی لیے بعض لوگ یہ بھی کہتے ہیں کہ ان کی ناول پر گرفت مضبوط نہیں ہے۔ اور یہ بات بہت حد تک بجا بھی ہے ——— دراصل سرشار بنیادی طور پر ایک صحافی تھے اور عوام کو محظوظ کرنا ان کا اصل مقصد تھا۔ اس لیے انھوں نے عوام کی ضرورت پر ناول کے فن کو بھینٹ چڑھا دیا۔

مجتبیٰ حسین لکھتے ہیں:

"——— سرشار نے ہزاروں کردار فسانۂ آزاد میں خلق کیے اور ہر کردار سے انھیں کسی نہ کسی طرح محبت ضرور تھی۔ کسی کی حماقت سے کسی کے شہدے پن سے۔ کسی کی نوابی سے، کسی کے حسن سے، کسی کی بدصورتی سے۔ اتنے مختلف کرداروں سے محبت کرنا کوئی آسان نہیں ہے ——— سرشار دراصل اردو میں کسی مصنف کا نام نہیں ہے بلکہ ایک منزل کا جہاں تھکے ماندے مسافر آرام کرتے ہیں۔ حسن کی تلاش میں نکلے ہیں۔۔" (۱۸)

فسانۂ آزاد کے تعلق سے احتشام حسین کا یہ خیال بھی کافی اہمیت رکھتا ہے کہ:

"—— اگر کوئی باقاعدہ پلاٹ ہوتا، کوئی بنیادی خیال ہوتا تو خوجی دہ نہ ہوتا جو ہمیں آج ملا ہے۔ وہ اس بے ترتیبی اور عدم تسلسل ہی کا نتیجہ ہے۔۔۔" (۱۹)

سرشار کے ناول میں دلچسپی کے باعث واقعات کا وہ سلسلہ ہے جو بے ترتیب ہونے کے باوجود ہمارے تجسس کو بیدار اور ہمارے انہماک کو قائم رکھتا ہے۔ یہ ایک ایسا ناول ہے جس میں ہیرو متعدد مہم جوئیوں سے گزرتا ہے۔ اس کی سیلانی طبیعت زندگی کو متعدد متنوع تجربوں سے روشناس کراتی ہے —— سرشار کی اصل خوبی تو ان کے زندگی آمیز ماحول کی نقاشی میں مضمر ہے تاہم کردار نگاری جو اس زندگی آمیز ماحول کا ہی لابدی نتیجہ ہے۔ کسی طرح اس عکاسی سے دوم درجہ کی چیز نہیں۔ احسن فاروقی نے یہ درست لکھا ہے کہ ان کا تمام تر زور کردار نگاری پر ہے۔

اور یہی وہ کردار ہیں جنہیں مجنوں گورکھپوری نے سرشار کی زندگی سے معمور صورتوں کا نام دیا ہے۔ اور بقول احتشام حسین:

"—— سرشار کا کمال یہی ہے کہ ان کے کرداروں کے ذریعے انھوں نے روایت اور تغیر قدیم اور جدید بدلتی ہوئی اخلاقی قدروں، تعلیمی مسئلوں، مذہبی اور سماجی اداروں، رسموں اور دھن سہن کے طریقوں کے راز فاش کیے۔۔۔" (۲۰)

آزاد سرشار کی محکوم تخلیق ہے، جبکہ خوجی ان کی ایک آزاد اور خود مختار شخصیت، خوجی ایک کارٹون ہے مگر یہ کارٹون اپنی معاشرت اور تہذیب کی تخلیق ہے نہ کہ محض تمثیلی اور وہمی کارنامہ —— آزاد اپنی تقدیر پر قانع ہے۔ خوجی اپنی نااہلی کے باوجود زندگی کا گہرا رمز ہے۔ آزاد ہماری فکر کو حرکت دینے میں ناکام ہے مگر خوجی نہ صرف یہ کہ ہماری فکر کو متحرک کرتا ہے بلکہ اس کے عیوب میں ہمیں اپنے اور اپنی تہذیب کے عیوب نظر آنے لگتے ہیں۔

پنڈت رتن ناتھ سرشار نے جس حقیقت خیز طنزیہ اور استہزائیہ فکر کی بنیاد اودھ پنچ میں رکھی اس کی جڑیں اودھ پنچ میں پیوستہ تھیں جس کے بانی منشی سجاد حسین تھے۔ منشی

سجاد حسین بذات خود بہت بڑے طنز نگار اور پھبتی باز تھے انھوں نے اپنے اخبار اودھ پنچ کی بنیاد ۱۸۷۷ء میں رکھی —— اور دیکھتے ہی دیکھتے اس اخبار سے ایک بہت بڑا حلقہ وابستہ ہو گیا، جن میں تربھون ناتھ ہجر، جوالا پرشاد برق، مرزا مچھو بیگ احمد علی شوق، سید محمد آزاد اور اکبر الہ آبادی جیسے اعلیٰ طنز گو اور ظریف طبع لوگ شامل تھے۔ ان لوگوں نے نہ صرف مغربی اقدار کا کھل کر مذاق اڑایا بلکہ مشرقی قدروں پر بھی اپنی بے اطمینانی ظاہر کی اور ان کو اپنے تیر و نشتر کا ہدف بنایا۔

دراصل انیسویں صدی کے اواخر عشروں میں اقتصادی، سماجی، اخلاقی اور سیاسی بحران اپنے نقطۂ عروج پر تھا، ایک طرف فکر و نظر کی سطح پر جہاں یہ سب کچھ ہو رہا تھا تو دوسری طرف سائنس اپنی تمام حشر سامانیوں کے ساتھ روز بروز نئے نئے انکشافات کے ساتھ ظاہر ہو رہی تھی جس سے مشرقی معاشرے کی اندرونی اور بیرونی ساخت بری طرح مجروح ہو رہی تھی۔ لوگوں کو اپنی دنیاوی زندگی ہی نہیں بلکہ مذہبی زندگی بھی خطرے میں نظر آ رہی تھی —— لہٰذا ان باتوں نے ایک عجیب سی بے مقصدیت کو جنم دیا۔ ایک طرف تو وہ لوگ تھے جو سرسید اور علی گڑھ تحریک سے متاثر ہو کر محض انگریزوں کی، تقلید ہی کو نجات کا ذریعہ گردانتے تھے تو دوسری طرف وہ لوگ تھے جو انگریزوں کی سائنسی ایجادات اور ان کی تہذیبی قدروں کا بغیر کسی ٹھوس جواز کے انکار کرنے پر تلے ہوئے تھے، اور ان کو اپنے مذاق کا موضوع بنا لیا تھا —— ایک عجیب مضحکہ خیز صورت پیدا ہو گئی۔

اوّل الذکر گروہ کے یہاں مفاہمت نے ایک متین سنجیدگی کو راہ دی تھی جبکہ ثانی الذکر کے یہاں انکار کے ساتھ طنزیہ شوخی در آئی تھی لیکن اس میں مبالغہ نہیں کہ ہر دو گروہ کے یہاں صورت حال کو سمجھنے اور اس سے نمٹنے کے لیے اپنے اپنے اصول و نظریات تھے۔ اودھ پنچ والے چونکہ مزاجاً ظریف اور شوخ طبیعت واقع ہوئے تھے اس لیے ان کے یہاں کبھی کبھی یہ ظرافت اور شوخی حد سے تجاوز کر جاتی تھی۔ ان لوگوں کے پاس معاشی اور سماجی بصیرت تو تھی مگر سیاسی بصیرت کا کسی حد تک فقدان تھا۔ وہ معاشرے کی کم ہمتی، توہم پرستی اور اخلاقی کمزوریوں کا مذاق تو اڑا سکتے تھے مگر اس کا سائنسی فہم کے ساتھ تجزیاتی حل تلاش کرنے میں معذور تھے۔ انھوں نے یہ تو سمجھ لیا تھا کہ انگریزوں کی کورانہ

تقلید سے کچھ حاصل نہیں ہوگا تاہم وہ یہ بتانے سے قاصر تھے کہ آخر وہ کون سا راستہ ہے جس پر چلنے کے بعد نجات کی منزل قریب سے قریب تر ہو جائے گی۔

منشی سجاد حسین صرف ناول نگار ہی نہیں بلکہ صحافی بھی تھے اور ان کے طنز کا دائرہ اتنا وسیع تھا کہ اس کی زد سے اعلیٰ انگریز حکام بھی نہیں بچ سکتے تھے۔ وہ حد درجہ بے باک، صاف گو انسان تھے۔ ان کی بے باک صحافت کا اندازہ اس بات سے بھی لگایا جا سکتا ہے کہ وہ جناب گلیڈ اسٹن (جو اس وقت وزیر برائے ہند کے عہدے پر فائز تھے) کے نام ایک خط میں لکھتے ہیں :

"—— بخت و اتفاق کو کوئی ڈزریلی روک سکتا ہے نہ گلیڈ اسٹن —— مگر اب تو بد نامی کا ٹوکرا تمہارے ہی سر ہے اور سچ بھی یہ ہے کہ اس کے مستحق بھی تم ہی ہو۔ میں نے تمہاری فارن پالیسی کبھی لائق ستائش نہیں پائی۔ رفاہ و اصلاح آئرلینڈ و ذریائش ظاہری ٹیم ٹام، اوپری لیپ پوت کے واسطے تمہاری ذات مخصوص ہے مگر اس کے لوازم اور مصالحوں کی فراہمی اور ترکیب سے تم ایسے ہی محروم ہو جیسے ہندوستانی جودت سے —— تم پولیٹیکل دسترخوان کے اچھے خانساماں اور ہوشیار خدمت گار ہو۔ پکا پکایا کھانا اور تیار ہانڈی تم خوب چن سکتے ہو مگر ہانڈی پکانے اور چیز تیار کرنے کے نام سے خاک دھول پکائیں گے۔

تم نہیں جانتے کہ فارن پالیسی کا مزعفر اور متنجن کیوں کر خوش گوار چاشنی پیدا کرتا ہے —— کہتے ہیں کہ جو چمچہ دار مادہ ڈالتا ہے اس کے ہاتھ سے لذت جاتی رہتی ہے —— تم ہرگز اس قابل نہیں کہ دونوں کام تمہارے سپرد ہوں —— یہ خدمت کچھ کنسرویٹو ہی خوب جانتے ہیں ..." (۲۱)

اودھ پنچ کے اس بے باکانہ اور ظریفانہ طریقہ کار کو سامنے رکھتے ہوئے کشن پرشاد کول نے لکھا تھا :

"—— جو پھبتی پنچ میں ایک دفعہ نکل گئی زبان خلق پر دنوں اور مہینوں اس کا چرچا رہتا تھا۔ اس کی طنز و ظرافت کے نشتر اچھے اچھے دل گردے والوں کے کلیجے چھید دیتے تھے۔ جوان کا نشانہ ہوا وہ سر پکڑ کر رو تا تھا اور دیکھنے والے ہنستے ہنستے لوٹ جاتے تھے۔ اودھ پنچ کی پھبتیاں اکثر پھکڑ پن پر اتر آتی تھیں جو سنجیدہ طبقوں پر بار گزرتی تھیں۔ ..." (۲۲)

سجاد حسین نے جو ناول لکھے ان کے پس پردہ بھی وہی کھلنڈرا پن کام کر رہا ہے، جو ان کے اخبار کا طرہ امتیاز تھا —— طرح دار لونڈی، حاجی بغلول اور احمق الدین یہ سب اسی نوع کے ہیں۔ منشی سجاد نے حاجی بغلول کو بالکل خوجی کے طرز پر تعمیر کیا تھا، تاہم جو ذکاوت اور فطانت خوجی میں تھی حاجی بغلول اُس سے عاری ہے۔ اس کے باوجود حاجی بغلول ہمارے ادب کا بیش بہا سرمایہ ہے۔ سجاد حسین اگر ذرا بھی سنجیدگی سے کام لیتے تو ان کے ناول بھی سرشار کے ناولوں کے ہم پلہ ہو سکتے تھے۔ مگر انھوں نے ظریفانہ لفاظی پر سب کچھ قربان کر دیا —— ظرافت ان کی شناخت بن کر رہ گئی — عزیز احمد نے ان کے بارے میں لکھا ہے:

"—— اودھ پنچ کے ہاتھوں ظرافت کی لگام تھی اور اس اخبار کے ایڈیٹر منشی سجاد حسین کے ناول حاجی بغلول اور احمق الدین اس نوع کے سب سے کامیاب نمونے ہیں۔ یہ ایک خاص طرح کی ظرافت تھی جس میں ذکاوت کم تھی تمسخر زیادہ تھا —— جس میں ظرافت بیان کی بنیاد قصے پر نہیں بلکہ قصے کا انحصار ظرافت پر تھا لفاظی اس ظرافت کی جان تھی۔ ..." (۳۰)

الغرض اودھ پنچ نے سماجی تنقید کا منصب بڑی خوش اسلوبی سے انجام دیا۔ گو کہیں کہیں یہ تنقید پھبتی اور ابتذال کا بھی شکار ہو گئی ہے۔

منشی سجاد حسین کے بعد منشی سجاد حسین انجم کسمنڈوی، قاری سرفراز حسین، آغا شاعر اور محمد علی خاں طبیب کے نام آتے ہیں۔ سجاد حسین انجم کسمنڈوی نے "نشتر" جو ۱۸۹۳ء

کی اشاعت ہے اور جس نے آپ بیتی کے طرز کی مثال قائم کی ہے۔ "نشتر" کا موضوع ایک طوائف ہے مگر یہ طوائف اپنے فطری کردار کی نفی کرتی ہے یعنی یہ بجائے حرص و ہوس کے وفا اور محبت کی دیوی ہے۔

قاری سرفراز حسین کی 'شاہدِ رعنا' ۱۸۹۷ء کی تخلیق ہے اس ناول کا طرز بھی آپ بیتی کا ہے جس میں ننھی جان نام کی ایک طوائف اپنی زندگی کے تجربات خود بیان کرتی ہے نذیر احمد نے پہلی مرتبہ فسانۂ مبتلا میں ہریالی نام کی طوائف کا جو کردار پیش کیا تھا۔ اس میں ہمدردی کا عنصر ناپید تھا ——— ہریالی شادی ہونے کے بعد ایک سلیقہ شعار بیوی ثابت ہوتی ہے۔ مگر اپنے شوہر کے مرنے کے بعد اس کی تمام نقد و دولت لے کر بھاگ نکلتی ہے ——— اس طرح وہ آخرکار طوائف ہونے کا ثبوت دیتی ہے اس کے برعکس قاری سرفراز حسین کی ننھی جان کوٹھے کے ماحول میں پلنے بڑھنے کے باوجود شادی ہونے کے بعد باوفا ہی نکلتی ہے اور اپنی دوسری ہم نشیں طوائفوں کے لیے گھر بساتی ہے اور آخر میں اپنے شوہر کے ساتھ حج کا فریضہ بھی ادا کرتی ہے۔

پنڈت رتن ناتھ سرشار کے بعد سب سے اہم اور قابلِ ذکر نام رسوا کا ہے۔ رسوا نے اپنا شاہکار ناول "امراؤ جان ادا" ۱۸۹۹ء میں تخلیق کیا۔

رسوا ایک ماہر فن کار تھے ——— وہ ایک ادیب ہونے کے ساتھ ساتھ انجنیئرنگ ریاضی، منطق، فلسفہ، نفسیات اور نجوم ایسے علوم سے بھی یک گونہ شغف رکھتے تھے مذہبی امور پر بھی ان کی نظر کافی گہری تھی۔ فلسفے میں انھوں نے امریکہ سے ڈاکٹریٹ کی سند حاصل کی تھی۔ ہمیشہ نت نئی ایجادوں میں اپنے آپ کو منہمک رکھا کرتے تھے۔ یہ تمام چیزیں ان کی خلاقی اور ہمہ دانی کی دلیلیں ہیں۔ ایسا ذہن کوئی بھی کام کرتا تو اس میں نظم و ضبط اور حسن کاری کا ایک معیار قائم ہونا لازمی تھا ——— امراؤ جان ادا رسوا کی زندگی بھر کے تجربات کا نچوڑ نہ سہی مگر زندگی کے ایک حصے کا ایسا نچوڑ ضرور ہے جس میں ایک مخصوص عہد کی تہذیب اور معاشرت پوری طرح سمٹ آئی ہے۔ رسوا نے کسی جگہ لکھا ہے: "ناول اپنے عہد کی تاریخ ہوتا ہے" ان کے اس خیال سے یہ قیاس کرنا مشکل نہیں کہ ان کے ذہن میں واقعیت اور حقیقت نگاری کا بھی ایک خاصہ معیار تھا ——— یہ واقعیت ان کے دوسرے ناولوں مثلاً

افشائے راز اختری بیگم، ذات شریف اور شریف زادہ میں بھی پائی جاتی ہے ——— مگر امراؤ جان ادا اپنے درجے میں ان تمام ناولوں کی بہ نسبت بلیغ رمز کا پیکر ہے۔

جس وقت مرزا نے ہوش سنبھالا اس وقت لکھنؤ میں سماجی اور معاشی سطح پر زبردست تبدیلیاں واقع ہو چکی تھیں۔ ایک طرف اگر پرانی قدروں کو بحال رکھنے کی کوشش جاری تھی تو دوسری طرف نئی قدروں سے بھی مغائرت دور ہو رہی تھی لہٰذا رسوا نے ان دونوں رویّوں سے استفادہ کیا اور اپنے لیے ایک نئی راہ نکالی۔

انھیں اپنے عہد کی بدلتی ہوئی سماجی قدروں کا بھرپور احساس تھا لہٰذا انھوں نے اپنے ناولوں میں سماجی حقیقتوں کو بڑے فن کارانہ ڈھنگ سے پیش کیا۔ چونکہ فلسفیانہ فکر کے حامل تھے لہٰذا اصلاحی مقصد کو بھی ملحوظ نظر رکھا۔ شریف زادہ کے عابد حسین ان کی اعلیٰ مقصدیت کا زندہ مظہر ہیں ——— ظہیر فتح پوری نے ان کے فکر و فن پر بحث کرتے ہوئے یہ درست لکھا ہے:

"——— انھوں (رسوا) نے اندرونی تبدیلیوں کو محسوس کیا اور قدیم و جدید کے توازن کو موزوں سمجھا۔ یہ درست ہے کہ انھوں نے ناول اپنی مالی مشکلات پر قابو پانے کے لیے لکھے مگر انھوں نے ان سے سماج کی تصویر کشی اور اصلاح کا کام بھی لیا۔ ان تحریروں میں بین السطور ترقی اور تعمیر کی لگن پائی جاتی ہے۔ سبک رفتاری سے بدلتے ہوئے حالات میں معاشرے کو سنبھالا دینے کے لیے انھوں نے ایک پریشاں حال، بے عمل شکست خوردہ نسل کے سامنے اپنا نظریۂ حیات پیش کیا۔ وہ ایک بیدار مغز انسان تھے۔ انھوں نے صحیح اندازہ لگایا کہ تنزل کی سب سے بڑی وجہ متوازن کردار کا فقدان ہے۔ شاہی زمانے کی عطا کی ہوئی جاگیروں، وثیقوں، وظائف اور مصاحبت نے طبیعتوں کو محنت مشقت سے منحرف کر دیا ہے۔ صنعت و حرفت زوال پذیر ہیں۔ علوم کی نہ اب قدر ہے نہ

لوگوں میں اس کا ذوق و شوق رہے۔ ہر طرف جمود و اضمحلال
چھایا ہوا ہے۔ لہٰذا وقت کی سب سے بڑی ضرورت یہ
رہے کہ کردار کی تعمیر اس طرح کی جائے کہ رشتے حالات سے
نبٹا جا سکے۔ اس مقصد کے لیے مرزا رسوا نے ایک علاحدہ
تصنیف شریف زادہ لکھی۔ جس میں ناول کے مرکزی
کردار عابد حسین کو انھوں نے محنت، دیانت اور اخلاقی
سربلندیوں کی بدولت غربت و جہالت پر قابو پاتے
ہوئے دکھایا ہے ۔ ۔" (۲۲)

امراؤ جان کا موضوع لکھنؤ کے آخری دور کی تہذیب اور معاشرت ہے طوائف کے وسیلے سے انھوں نے مختلف کرداروں کو پیش کیا ہے اور ان کرداروں اور کوٹھے کے محدود ماحول کے ذریعے ایک ایسی زندگی کا نمونہ تشکیل دیا ہے جس میں حقیقت کے پہلو بہ پہلو غربت بھی نمایاں ہے۔ رسوا نے بڑی مہارت اور نفاست سے اپنے عہد کی چند معاشرتی حقیقتوں کی جھلکیاں پیش کی ہیں۔ ان میں کڑواہٹ بھی ہے اور رومان بھی اور دردنا کی کے پہلو بھی کس طرح ایک ذاتی مخاصمت ایک شریف خاندان کے چشم و چراغ کو کوٹھے کی زینت بنانے کا سبب بن جاتی ہے اور پھر کس طرح ایک معصوم لڑکی حالات کے دھارے میں مجبور محض ہو کر اپنی عصمت عفت اور ناموس کو فنا کرتے ہوئے دیکھتی رہتی ہے۔ اس دھارے میں رام دئی بھی ہے اور خورشید بھی —— اس دھارے میں خانم ایسی ماہر سوداگر بھی ہے مگر اس میں عورت کی مجبوریوں کا ایک دھندلا احساس بھی تہ نشیں ہے۔ بسم اللہ جان ایسی خاندانی طوائف بھی ہے جس کی نفسیات کی تشکیل میں اس کا ماحول اور اس کی ماں دونوں اہم کردار انجام دے رہے ہیں۔ اسی میں نواب سلطان گوہر مرزا، راشد علی، فیضو خاں صاحب اور مولوی صاحب ایسے کردار بھی ہیں جن میں زندگی کے مختلف رنگ محفوظ ہو گئے ہیں۔ ایک طرح سے دیکھا جائے تو یہ ناول مختلف نگاریوں کا رنگا رنگ اور دلچسپ نگارخانہ ہے اور اسے پیش کرنے میں رسوا نے کوئی کسر باقی نہیں رکھی۔
رسوا کی نگاہ بہت دور رس تھی انھوں نے آنے والے کل کا اندازہ قبل از وقت لگا لیا تھا۔ ان کا خیال تھا قدیم اقدار زیادہ دیر تک اپنا وجود برقرار نہیں رکھ سکتیں جب بھی نئی

اور پرانی قدروں میں تصادم ہوگا فتح نئی قدروں کے حصے میں آئے گی۔ افشائے راز کے دیباچے میں انھوں نے یہ بات کہی بھی ہے :

"——افسوس یہ زمانہ بہت جلد گزرنے والا ہے کیونکہ دنیا ایک نئی سمت میں حرکت کر رہی ہے۔" (۲۵)

سیاسی فکر کے اعتبار سے رسوا سرسید کے ہم خیال نظر آتے ہیں۔ انھیں یہ تو احساس ہے کہ انگریز مجموعی طور پر ہندوستانی عوام سے کوئی خاص دلچسپی نہیں رکھتے لیکن انفرادی طور پر ان کی کوششوں سے ملک میں جو نظم و ضبط آچلا تھا وہ اس کے قائل ہیں۔ ایک طرف وہ کانگریس کی قومی تحریک سے بھی متاثر ہیں اور اس سے متاثر ہوکر انھوں نے ۱۸۸۶ء میں ایک طویل نظم نوبہار لکھی اور ساتھ ہی انگریزی حکومت کی عطا کا بھی دل کھول کر اعتراف کیا۔ انھوں نے انگریزی حکومت کی اچھائیوں کو ابھارا —— ان کے عہد میں اخلاقی، تعلیمی اور سیاسی سطح پر اہم تبدیلیاں واقع ہو رہی تھیں۔ رسوا نے انھیں خدا کی برکتوں کا نام دیا —— جاگیردارانہ نظام کا موازنہ انھوں نے انگریزی طرز حکومت سے اس طرح کیا ہے۔ امراؤ جان ادا میں وہ لکھتے ہیں :

"——اس طرح کے واقعے (دفعتاً امیر کا غریب اور غریب کا امیر ہو جانا) شاہی میں اکثر ہوا کرتے تھے اور ایسے ہی زمانے میں ان کا ہونا ممکن ہے جبکہ عنانِ حکومت ایک شخص کے ہاتھ میں رہے اور وہ کسی قاعدے اور قانون کا پابند نہ ہو ہر ایک کو اپنی ملک اور خزانے کو اپنا مال سمجھے۔ انگریزی عمل داری میں ان فضول خرچیوں کی گنجائش نہیں ہے۔ اس زمانے میں تقدیر کا زور نہیں چلتا جو کچھ ہوتا ہے تدبیر سے ہوتا ہے —— وہ دن گئے جب خلیل خاں فاختہ اڑایا کرتے تھے۔ سنتے چلے آئے ہیں کہ دولت اندھی ہے مگر اب ایسا معلوم ہوتا ہے کہ کسی حکمت سے اس کی آنکھیں کھول دی گئی ہیں۔" (۲۶)

اس عبارت سے اندازہ ہوتا ہے کہ رسوا انگریزوں کے حاشیہ نشینوں میں سے ہوں گے۔ کیونکہ ایک ایک جملے سے خوشامدانہ رویے کی بو آرہی ہے۔ مگر جیسا کہ پہلے

عرض کیا گویا رسوا وطنی تحریک سے بھی حد درجہ متاثر تھے۔ یہ سب کچھ تو انھوں نے مصلحت کے تقاضوں کے تحت ہی کیا ہے۔
ظہیر فتح پوری لکھتے ہیں :

"—— رُسوا کا رویہ نظر خوشامد پر نہیں بلکہ اقتضائے زمانہ اور مصلحت پسندی پر مبنی تھا —— انھوں نے بیشتر غیر سرکاری ملازمت کی اور رسوا کا انگلینڈ سے کبھی کوئی واسطہ نہیں رکھا۔ اور حب الوطنی کے جذبات کا اظہار بڑے والہانہ پن سے کیا..." (۲۷)

رسوا کے بعد ناول نگاری میں دوسرا ایک اور اہم نام عبدالحلیم شرر کا ہے۔ شرر کا ادبی سفر ۱۸۸۵ء سے شروع ہوتا ہے اور ۱۹۰۵ء پر ختم ہوتا ہے۔ انھوں نے کئی مضامین انشائیہ اور ناول لکھے۔ لیکن شرر کا مزاج بنیادی طور پر رومانیت کی طرف مائل تھا اس لیے انھوں نے اپنے ناولوں کے موضوع کے لیے تاریخی حقائق اور واقعات پر زیادہ زور دیا، یہی وجہ ہے کہ ان کے ناولوں میں رومانیت حد درجہ حاوی ہے اس لیے ان کے ناولوں میں اس دور کے دوسرے رجحانات کم ہی ملتے ہیں۔ شرر نے اپنا زیادہ تر وقت تاریخی ناول لکھنے پر صرف کیا۔ لیکن شرر کا سب سے اہم کارنامہ ان کے اپنے عہد میں یہ رہا ہے کہ انھوں نے ناول کی ہیئت کو فروغ دیا اور ۱۸۹۹ء میں فردوس بریں لکھ کر ہیئت کا ایک اعلیٰ نمونہ بیسویں صدی کے دیگر ممتاز ناول نگاروں کے سامنے پیش کیا۔

فردوس بریں، اردو ناول نگاری میں ہیئت کے لحاظ سے ایک سنگ میل کی حیثیت رکھتا ہے اس ناول میں شرر کا فن بلندیوں کو چھوتا نظر آتا ہے۔ پلاٹ، کہانی، کردار، مکالمے، ماحول جذبات نگاری اور فلسفۂ حیات، ان تمام باتوں نے مل کر فردوس بریں میں وہ انوکھا اور حیرت انگیز آہنگ پیدا کیا ہے جو ایک ڈرامائی ناول کا امتیازی وصف ہے۔ بقول ڈاکٹر یوسف سرمست :

"—— شرر نے فردوس بریں لکھ کر اردو ناول کی ہیئت میں ڈرامائی ناول نگاری کی بنیادیں مستحکم کیں..." (۲۸)

اس ناول میں خاص کر شیخ علی وجودی کا کردار بہت اہم ہے —— اور عبدالحلیم شرر کے دیگر کرداروں کی بہ نسبت بہت بلند ہے اگر کہا جائے کہ یہ کردار اُردو ناول کے چند نمایاں اور بہترین کرداروں میں سے ایک ہے تو کوئی مبالغہ نہیں ہوگا۔

اے لبا آرزو کہ خاک —— یہ افسانہ سیّد محمد علی شکیل کا ہے اور بہت ہی دلچسپ ہے یہ پہلی بار اکتوبر ۱۸۰۸ء میں رسالہ دل گداز میں شائع ہوا۔ اسی طرح علی محمود کا افسانہ ۱۹۰۴ء میں ماہ اپریل میں "ایک پرانی دیوار" کے نام سے شائع ہوا۔ ان کہانیوں کی سب سے بڑی خصوصیت ان کا حقیقت پسندانہ تجزیہ ہے۔ دوسرے ان کہانیوں کی تکنیک میں بھی تنوع موجود ہے۔ اور یہ سب کی سب کہانیاں ماضی کے واقعات پر مبنی ہیں —— بقول ڈاکٹر قمر رئیس:

> "—— ان کہانیوں میں تباہی، ویرانی، اُداسی، شکست خوردگی مظلومی، افلاس اور محرومی کے بڑے عبرت انگیز موقع ملتے ہیں —— جو ظاہر ہے کہ ۱۸۵۷ء کے بعد ہندوستانی معاشرہ بالخصوص ہندوستانی مسلمانوں کی زندگی —— ذہنیت اور تہذیبی انحطاط کی سچائیاں تھیں ...." (۲۹)

جہاں ایک طرف بعض ادیب ماضی کے دُکھوں کو کریدر ہے تھے اور اپنی ناکامیوں، محرومیوں پر ماتم کناں تھے وہیں دوسری جانب بعض ایسے ادیب بھی تھے جو ماضی سے کہیں زیادہ حال کو اہمیت دیتے تھے۔ وہ یہ بھی جان چکے تھے کہ زندگی اسی کا نام ہے لہٰذا موجودہ مسرتوں میں شامل ہونا اور حالات سے سمجھوتہ کرنا ہی سب سے مفید ہوگا —— لہٰذا اگست ۱۹۰۰ء میں معارف علی گڑھ میں سجاد حیدر کا ایک افسانہ "مجھے میرے دوستوں سے بچاؤ" شائع ہوا۔ یہ افسانہ جہاں ایک طرف حقیقت کی گرہ کشائی کرتا ہے وہیں دوسری جانب احساس مزاح اور خیالات کی رنگینیاں جیسے عناصر بھی اپنے ساتھ لایا اس لحاظ سے دیکھا جائے تو سجاد حیدر نے افسانے کو زندگی کی بوجھل اور تھکا دینے والی فضا سے نکال کر اسے مسرت بخش ماحول فراہم کیا

ایک اور دوسرا افسانہ جس نے طے شدہ ڈگر سے انحراف برتا۔ اور افسانے کو لذت و رنگینی بخشی۔ وہ تھا حضرت دل کی سوانح عمری۔ یہ افسانہ "مجھے میرے دوستوں

سے بچاؤ" کے ٹھیک سات سال بعد شائع ہوا۔ یہ دونوں افسانے سجاد حیدر کے تحریر کردہ تھے اور ان سے اُردو افسانے کی روایت میں ایک نئے باب کا اضافہ ہوا۔ اس دوران بعض ہندوستانی ادیبوں نے ترکی کی بعض اچھی کہانیوں کا ترجمہ کر کے انھیں اُردو داں طبقے کے سامنے پیش کیا۔ یہ تمام ترجمے خیالستان میں شامل ہیں۔

سجاد حیدر یلدرم نے بعض بہت عمدہ کہانیاں تحریر کیں۔ ان کی کہانیوں میں رومانیت اور حقیقت دونوں کے اجزا دکھائی دیتے ہیں۔ ان پر علی گڑھ تحریک کا بھرپور اثر تھا —— دوسری طرف وہ مغرب کی آزاد خیالی سے بھی بہت متاثر تھے، لہٰذا ان کے افسانوں میں اصلاحی کوششوں کے علاوہ روشن خیالی اور اسی کے ساتھ ساتھ رنگین خیالی بھی ملتی ہے۔ اس طرح اگر ہم بہ نظر غائر مطالعہ کریں تو دیکھیں گے کہ انیسویں صدی کی ابتدا میں بعض تصورات اور بعض عقائد اپنے ابتدائی خدوخال متعین کر رہے تھے اور بعض کی بیخ کنی کی جارہی تھی —— انیسویں صدی کی ابتدا میں فرد اور معاشرے کے درمیان سنجیدگی سے کشمکش کا آغاز ہو گیا تھا۔ لہٰذا اس عہد کے افسانوں اور کہانیوں میں بغاوت اور فرد کی آزادی کا نعرہ بلند ہونا شروع ہو گیا تھا۔ قدیم فرسودہ رسموں سے بیزاری کا اظہار کیا جانے لگا تھا۔ انسان دوستی کا تصور تو بہر حال رومانیت کے طفیل افسانے کا جزو خاص بن چکا تھا۔ تاہم قوم پرستی اور سیاسی آزادی کے جذبے سے یہ کہانیاں خالی تھیں۔

رومانی طرز فکر کے علم برداروں میں سجاد حیدر یلدرم کے علاوہ مجنوں گورکھپوری اور نیاز فتحپوری کے نام خاصے اہم ہیں۔ مجنوں نے تو بعد میں اپنے نقطۂ نظر کو ترقی پسندانہ فکر سے جوڑ لیا تھا مگر نیاز فتح پوری آخر تک حیات و کائنات کے تعلق سے رومانوی ہی رہے۔ انھوں نے اپنے انداز نظر میں تبدیلیاں کم ہی قبول کیں۔ یہی وجہ ہے کہ ان کے باغیانہ عناصر تو بڑی چمک دمک دکھاتے ہیں مگر سماجی اور سیاسی منظر ماند پڑ جاتا ہے —— ایک مرتبہ جب نیاز صاحب سے ان کے افسانوں کی بابت سوال کیا گیا کہ آخر ان میں سماجی اور سیاسی پس منظر ابھر کر سامنے کیوں نہیں آتا تو انھوں نے جواب دیا تھا:

"—— رہا افسانے میں سیاسی اور سماجی پس منظر سو اس کا خیال آپ کو ۱۹۵۸ء میں ہونا ہی چاہیے۔ جبکہ انسان سیاسی اور سماجی حیوان کے سوا کچھ بھی نہیں رہا۔

اگر آج سے پچاس سال قبل کی دنیا میں آپ ہوتے تو شاید آپ یہ سوال نہ کرتے جبکہ انسان محض انسان تھا۔ بے سوچے سمجھے انسان تھا اور ایسا انسان خالص رومانی انسان ہی ہو سکتا ہے۔۔۔" (۳۰)

یہ شدید رومانی تصور اس بات کا غماز ہے کہ ہمارے ادیبوں نے تخیل کی پناہ گاہیں تو تراشیں لیکن اپنے اردگرد کے اس حقیقی ماحول سے اسے صرفِ نظر رکھتے ہوئے جن سے ان کا براہِ راست تعلق عملی تھا۔

بیسویں صدی میں رومانوی ادیبوں کو ٹامس ہارڈی کی یاسیت پسندانہ فکر نشتے کے قنوطی فلسفہ کیٹس کی محرومیت اور آسکر وائلڈ کی جمال پرستی نے مسحور کر رکھا تھا مجنوں گورکھپوری پر تو ٹامس ہارڈی اور نشتے کا حد درجہ اثر تھا یہی وجہ ہے کہ ان کے افسانوں کا اختتام اکثر المیے پر ہوتا ہے۔

نیاز چونکہ فطرتاً باغیانہ مزاج کے واقع ہوئے تھے اس لیے انھوں نے ان اخلاقی سماجی اقدار کے خلاف آواز بلند کی ہے جو فرسودہ اور مجہول تھیں۔

اس سلسلے میں ان کے دو طویل افسانوں کا ذکر کرنا بے جا نہ ہوگا۔ "شاعر کا انجام اور شہاب کی سرگزشت ــــــ نیاز کی زیادہ تر شہرت کا باعث بھی یہی دو طویل کہانیاں ہیں۔ ان دونوں کہانیوں میں نیاز کا نقطۂ نظر باغیانہ ہے لیکن اس بغاوت کے اظہار کے لیے انھوں نے جو اسلوب اختیار کیا ہے وہ کتابی ہے اس لیے زندگی سے عاری محسوس ہوتا ہے۔ انھوں نے اپنے خیال پر کرداروں کو گڑھا ہے کرداروں کی شخصیت آزاد سطح پہ نہیں ابھرتی۔ داستانوی مزاج اور جذباتیت کی دھند ان افسانوں کے دائرے کو محدود کر دیتے ہیں۔ وقار عظیم لکھتے ہیں:

"ــــــ ان دونوں کہانیوں میں چلنے پھرنے والے کردار حقیقت کی دنیا کے کردار نظر آتے ہیں کے باوجود خیال کی دنیا میں رہتے بستے سوچتے اور محسوس کرتے ہیں۔ اور ان کے عمل اور ردعمل کے پیچھے ایک فلسفہ کام کرتا نظر آتا ہے جس کی تشکیل و تعمیر فکر سے زیادہ جذبہ کی

مُرجھوں ہمت رہے ۔ ۔ ،، (۱۳۰)

یہ تو بجا ہے کہ رومانوی ادیبوں کے یہاں جذبے کی لے کچھ زیادہ ہی اونچی ہوتی ہے۔ اور نیاز بھی اس الزام سے بری نہیں کیے جا سکتے۔ تاہم ان افسانوں کے چند مکالمات سے بے نیاز کی فکر کے انحراف کا بخوبی پتہ چلتا ہے۔ اور اسی بنا پر کہا جاتا ہے کہ: نیاز کے افسانوں میں سماج کی فرسودہ اقدار سے بغاوت کا اظہار ملتا ہے یہ بھی کہہ سکتے ہیں کہ نیاز کی رومانویت اندھی داخلیت کے تحت کام کرتی ہے۔ اس کی کوئی واضح اور سائنسی سمت نہیں ہے —— نیاز نے مسائل کو سمجھنے کے لیے ان عصری اقتصادی توضیحات سے صرف نظر کیا جن سے وہ جدید اخلاقی نظام کی فرسودگی اور کوتاہیوں کے اسباب تک پہنچ سکتے تھے۔ پریم چند کے فن کا ارتقا بتاتا ہے کہ ان کے ذہن نے سر بدلتے ہوئے عہد سے اثر قبول کیا اور سماجی مسائل کے پس پشت کام کرنے والی قوتوں تک پہنچنے کی سعی کی۔

اس سے پیشتر کہ حقیقت پسندانہ فکر کے تحت پریم چند کے فن کا جائزہ لیا جائے بہتر ہوگا کہ انگارے کے فکر و فن کا مطالعہ و محاکمہ کر لیا جائے کہ ہماری نظر میں انگارے ہی سے حقیقت نگاری کی باغیانہ روایت کا آغاز ہوتا ہے۔ ایک ایسی بغاوت جس میں سمجھوتے کے لیے ذرا بھی گنجائش نہیں تھی محض یہی وجہ تھی کہ بالآخر انگارے پر پابندی عائد کرنا پڑی —— انگارے کے افسانوں کا جائزہ لینے سے پیشتر ان کے مصنفین کا نقطۂ نظر اور ان کا نصب العین سمجھنا بہت ضروری ہے۔ اس کے ساتھ یہ بھی ضروری ہے کہ ۱۹۳۲ء سے قبل اور بعد کا —— مذہبی، سماجی اور سائنسی پس منظر اور پیش منظر دونوں کو واضح طور پر سمجھا جائے تاکہ انگارے کے شدید انقلابی اقدام کا جواز ثابت کیا جا سکے عموماً جب انگارے کے تعلق سے بحث کا آغاز ہوتا ہے تو اسے محض جذباتی اور ہیجانی اور غیر سنجیدہ ذہنوں کا ناپختہ خام اور تخریب سے مملو کارنامہ سمجھ کر نظر انداز کر دیا جاتا ہے —— جب کہ یہ رویّہ تنقید کے صریحاً منافی ہے۔

حقیقت تو یہ ہے کہ انگارے ہی وہ نقشِ اوّل ہے جس میں حقیقت اپنے متنوع پہلوؤں کے ساتھ اجاگر ہوتی ہے خاص کر تنقیدی حقیقت کا نمایاں پہلو تو انگارے سے ہی مختص ہے بلکہ کہیں کہیں سماج کے خلاف جو بے پناہ غم و غصہ کا اظہار اس مجموعے کے افسانوں میں ملتا ہے اس کی مثال نیاز فتح پوری تو کیا پریم چند کے یہاں بھی نہیں ملتی۔

انگارے کے اس باغیانہ اور حقارت آمیز طرز کو سمجھنے کے لیے ہمیں بیسویں صدی کی اوائل دہائیوں کی طرف لوٹنا ہوگا۔ بیسویں صدی کے آغاز میں ہندوستان میں واضح طور پر دو گروہ موجود تھے ـــــ ایک کے پیش نظر قدیم مذہبی اور اخلاقی قدروں کا احیاء تھا جبکہ دوسرے کے نزدیک روایتی نظام سے بیزاری کے ساتھ ساتھ نئی اقدار کا ایک تصور بھی تھا۔ ایک اپنے رویے میں عینی کردار کا حامل تھا تو دوسرا جدلیاتی کردار کا نقیب۔

اقبال اور پریم چند اپنے ذہنی اور فکری رویے میں بنیادی طور پر احیاء پرست ہی تھے۔ دونوں ہی اخلاقی اور مذہبی قدروں کے پاسدار تھے ـــــ ایک کے پیش نظر مسلمانوں کی فلاح کا تصور تھا تو دوسرے کے نزدیک ہندوؤں کی بھلائی مقصود تھی۔ گو پریم چند کے یہاں بعد میں احیاء پرستی کا رجحان کم سے کم ہوتا گیا اور اقبال کا جذبہ فکر میں تحلیل ہوتا گیا تاہم دونوں ہی ذہنی سطح پر ثانوی احیاء پرست تھے۔ تقریباً اسی عہد میں شرر اور شبلی بھی تھے جن کے اسلامی تاریخ کے مطالعہ کا دائرہ کار کافی وسیع تھا۔ ان ہی کے برعکس سرسید احمد کے وہ رفیق بھی تھے جو کہ بیسویں صدی کے اوائل میں صرف مضامین لکھ کر حال اور مستقبل کے شعور کی پرورش کر رہے تھے ان کا بنیادی مقصد قوم کو سماجی معاشی اور ذہنی سطح پر بیدار کرنا تھا ـــــ پریم چند میں ۱۹۲۱ء کے بعد جو واضح طور پر ذہنی تبدیلیاں آئیں ان کا تعلق صرف پریم چند سے نہیں تھا بلکہ پریم چند کے ان معاصرین اور نوجوان معاصرین سے بھی تھا جن میں نیاز اور مجنوں پیش پیش تھے۔

بیسویں صدی کی دوسری اور تیسری دہائیاں اس اعتبار سے بہت شرمناک ثابت ہوئیں کہ اس اثنا میں ہندو مسلم فسادات اپنے نقطۂ عروج پر پہنچ گئے تھے متحدہ ہندوستان میں ایسا پہلی بار ہوا تھا کہ وہ دو قومیں جن کو سرسید نے ہندوستان کی دو آنکھوں سے موسوم کیا تھا پہلی بار ایک دوسرے سے یوں دست و گریباں ہوئیں کہ مشترکہ تہذیب کا خاکہ مشتبہ سا نظر آنے لگا ـــــ اس لیے اس دہائی میں جہاں ایک طرف ہندو فرقہ پرستی کے آثار واضح طور پر نمایاں ہوئے وہیں دوسری جانب مسلم فرقہ پرستی کے عناصر بھی مستحکم ہوئے۔ ہر دو فرقے میں قدامت پرستی کے رجحان کو ترقی ملی اور یہ قدامت پرست قوتیں ان ترقی پسند طاقتوں کی راہ میں مانع آنے لگیں جن کی آبیاری میں ۱۹۱۷ء کے انقلاب روس کا بڑا ہاتھ تھا۔ انگارے کی اشاعت ۱۹۳۲ء ہے لیکن اس کے لکھنے والوں کی تخلیقات ہمایوں جیسے رسالہ میں دو تین

سال قبل سے شائع ہو رہی تھیں۔ اس لحاظ سے ۱۹۳۰ء کے ارد گرد ایک ایسی نسل وجود میں آجاتی ہے جو قدامت پرستی کی بیخ کنی کے درپے تھی۔

نئی نسل کی نمائندگی میں سجاد ظہیر کی شخصیت پیش پیش تھی لیکن ابھی سجاد ظہیر ہندوستان نہیں لوٹے تھے ——— احمد علی کا تعلق دہلی سے تھا۔ محمود الظفر اور رشید جہاں لاہور میں پریکٹس کرتے تھے۔ ان دونوں بلکہ خود سجاد ظہیر نے ایک بڑے مقصد کو لے کر ہی چند ڈرامے اور افسانے لکھے تھے ان کے مطمح نظر مسلم معاشرت کی وہ خامیاں تھیں، جن کے باعث عورت کی حیثیت دوم درجے کی ہو کر رہ گئی تھی۔ انھوں نے ان اقدار کو بھی پیش نظر رکھا جن کے باعث مسلمانوں میں اخلاقی جہالت اور پس ماندگی جیسی لعنتیں بدستور قائم تھیں۔ یہ مسائل نہ تو نئے تھے اور نہ ان کی نوعیت اجنبی تھی۔

نذیر احمد، سرسید اور حالی وغیرہ نے اپنی نگارشات میں ان مسائل کے تقریباً ہر پہلو کو نمایاں کر دیا تھا۔ فرق صرف اتنا ہے کہ گزشتہ نسل نے چند مشروط بنیادوں پر ان مسائل کی تفسیر کی تھی جبکہ نئی نسل نے جو تجزیاتی نقطۂ نظر اپنایا تھا اس میں جرأت اور بے باکی کا دخل زیادہ تھا مسائل کی نوعیت وہی تھی لیکن مسائل کی فہم میں تبدیلی آچکی تھی اس تبدیل شدہ فہم کا سب سے پہلا نقش انگارے ہی سے قائم ہوتا ہے۔

انگارے کے مصنفین نہ صرف یہ کہ مغربی تعلیم سے بہرہ ور تھے بلکہ حقیقت کا ایک واضح تصور رکھتے تھے۔ مارکس کی تعلیمات کا ان سب پر گہرا اثر تھا اس لیے طبقاتی نابرابری معاشی استحصال سیاسی اور مذہبی ریاکاری پر ان کی گہری نظر تھی۔ اسی لیے انھوں نے افسانوں میں ان نام نہاد اداروں کو بے نقاب ہی نہیں کیا بلکہ ان پر بڑھ چڑھ کر حملے بھی کیے اور ان کا مضحکہ بھی اڑایا۔ بقول دیا نرائن نگم:

> "——— موجودہ زمانے کی ریاکاریوں پر روشنی ڈالنے اور موجودہ رسم و رواج کی اندرونی خرابیوں کو بے نقاب کرنے کی کوشش کی گئی تھی۔ ہمارے تمام رسہما اعلیٰ طبقے کی روزمرہ معاشرت کے نقائص کا مضحکہ اڑایا گیا تھا۔۔۔" (۴۳)

احمد علی کا افسانہ بادل نہیں آتے میں جنسی مسائل پر کچھ اس طرح کھل کر لکھا گیا تھا کہ اس افسانے سے بعض لوگوں کو فحاشی کی بو آتی ہوئی محسوس ہوئی۔ جبکہ بات صرف اتنی

تھی کہ مروجہ اخلاقی قدروں کے خلاف جنسی گھٹن کا پہلی بار کھُل کر اظہار کیا گیا تھا۔ لیکن مہاوٹوں کی ایک رات احمد علی کا ایک ایسا افسانہ تھا جس میں انھوں نے غربت کے مسئلے کو سماجی اور معاشی تناظر میں دیکھنے کی کوشش کی تھی۔ انقلابی حقیقت کے معیار پر یہ افسانہ مکمل اترتا ہے ——— رشید جہاں چونکہ بذاتِ خود عورت تھیں لہٰذا انھوں نے ہندوستانی معاشرے میں عورت کی حیثیت کو از سرِ نو دیکھا اور اس کے مسائل پر سنجیدگی سے غور و فکر کیا۔ اس سلسلے میں انھوں نے ان کٹھ ملاؤں پر بھی سخت وار کیے جو تعلیم و تربیت کے خلاف تھے۔ دلی کی سیر اُن کا ایک ایسا افسانہ تھا جس میں عورتوں کی ذہنی اور اخلاقی پس ماندگی کا نقشہ بڑے مؤثر اور مضحکہ خیز انداز میں کھینچا گیا ——— ان کے افسانے پر مقصد اتنا غالب ہے کہ افسانے کا فن کمزور پڑ جاتا ہے۔ جذبات کا وفور ان کے تصور کی سنجیدگی کو مشتبہ بنا دیتا ہے۔ یہ افسانہ، افسانہ کم مضمون زیادہ ہے اس کے برعکس محمود الظفر کا افسانہ جواں مردی میں مردوں کی جھوٹی انا پر گہرا طنز کیا گیا ہے ——— رشید جہاں کے برعکس محمود الظفر اپنے رویے میں زیادہ حقیقت پسند واقع ہوئے ہیں۔ انھوں نے انسانی سماج میں نابرابری اور عدم توازن کو اپنے پیشِ نظر رکھا تھا۔

سجاد ظہیر نے پہلی بار واشگاف انداز میں اس حقیقت پسندی سے کام لیا جس میں طنز کی کاٹ گہری تھی۔ وہ کہیں تناقض کا سہارا نہیں لیتے کہ تناقض زبان کا وہ حربہ ہے جو حقیقت کو واضح طور پر سامنے نہیں آنے دیتا ——— حقیقت سے فرار کا یہ اسلوب بعد ازاں بے حد مقبول ہوا لیکن سجاد ظہیر نے ہیجانیہ اسلوب اختیار کیا جس میں اصلاح کی خواہش کی بجائے انقلاب کی خواہش نشیں تھی۔ گو کہ سجاد ظہیر اپنے فن میں بے حد کمزور ہیں لیکن اپنے مقصد میں بے حد کامیاب ——— دیکھا جائے تو وہ سجاد ظہیر کا افسانہ ہی تھا جسے ہندوستانی مسلمان برداشت نہیں کر سکے۔ اور اس وجہ سے انگارے کو ضبط بھی کرنا پڑا۔

اس طرح دیکھا جائے تو انگارے کے مصنفین نے معاشرتی برائیوں کے خلاف ایک ایسا محاذ قائم کیا تھا جس کی اساس انقلابی حقیقت پر قائم تھی۔ یہ بجا ہے کہ انگارے کے بیشتر افسانے جذباتی اور ہیجانی فکر کے حامل تھے اور ان کے مصنفین کے پیشِ نظر قدیم اور روایتی اقدار کو صرف ٹھیس پہنچانا ہی نہیں تھا بلکہ ان کو اپنی بنیاد سمیت

اکھاڑ پھینکنا بھی تھا۔ یہ بھی بجا ہے کہ انگارے کے [illegible] اعلیٰ معیار کے حامل نہیں تھے لیکن ان افسانوں نے صاف گوئی اور بے باکی کا جو نمونہ پیش کیا تھا آنے والی نسل کے لیے ایک سنگ میل بن گیا۔ اب تک وہ فن کار جو حقیقت کے سفاکانہ اظہار سے گریز کر رہے تھے انھیں بھی جرأت آمیز لب کشائی کا موقع مل گیا۔ یہ انگارے کی قائم کردہ روایت ہی تھی جس سے سرشار ہو کر پریم چند نے اپنی شاہ کار تصنیف 'گئودان' تحریر کی اور 'کفن' اور 'پوس کی رات' جیسے اہم افسانے تخلیق کیے ——— بلاشبہ انگارے کے بعد پریم چند ہی سے حقیقت پسندی کی ایک نئی جہت روشن ہوتی ہے۔ اب ہم پریم چند کی عطا کا تفصیلی جائزہ لیتے ہوئے یہ واضح کریں گے کہ ان کے فکر اور فن میں حقیقت پسندانہ سطح پر تدریجی ارتقا کی نوعیت کیا تھی اور ان کی حقیقت نگاری نے کسی حد تک ترقی پسند ادیبوں کے لیے پیش روی کا کام کیا۔

پریم چند کا عہد اپنے تاریخی اور سیاسی اعتبار سے بے حد کشاکش اور انتشار کا دور تھا۔ منفی اور مثبت قدریں ایک دوسرے سے برسرپیکار تھیں۔ قومی تحریکات اپنے عروج پر تھیں اور غیر ملکی حکمران کے سدباب پر تلے ہوئے تھے۔ لہٰذا انھوں نے اپنی جانب سے اس چنگاری کو بجھانے کے لیے ہر ممکن کوشش کی۔ یہاں تک کہ ظلم و غارت گری سے بھی باز نہیں آئے۔ کانگریس کا قیام اور پھر اس کے بعد جنگ آزادی میں نوجوانوں کی شرکت اس کے ساتھ ۱۹۱۷ء میں انقلاب روس اور مزدوروں کی خود شعوریت وغیرہ وغیرہ ایسے امور تھے جنھوں نے بیک وقت اپنا کام کیا اور ایک نئے شعور کی پرورش کی ——— انھیں حالات کے دوران اردو ادب بیک وقت دو واضح رجحانات کا حامل تھا۔ ایک سمت رومانی رجحان تھا اور دوسری طرف حقیقت پسندی کا رجحان ——— حقیقت پسندی کا رجحان کسی نہ کسی طور پر سرسید اور حالی کی تحریک کی توسیع بھی تھا اور نئے شعور کا لازمی نتیجہ بھی۔

پریم چند کی ابتدائی تحریروں پر عینیت اور تصوریت کی گہری چھاپ ہے لیکن جیسے جیسے ان کا شعور پختہ ہوتا گیا اور انھیں عالمی ادب کی ان تحریکات کا علم ہوتا گیا جن کی بنیاد حقیقت پسندی کے تصور پر قائم تھی ویسے ویسے ان کے ذہن پر طبقاتی شعور کی اہمیت واضح ہونے لگی۔ پریم چند بذاتِ خود متوسط طبقے سے تعلق رکھتے

تھے وہ نئی تعلیم سے بہرہ ور تھے۔ اسی وجہ سے قومی آزادی اور گاندھی جی کی تحریروں سے متاثر تھے ان کے سامنے ہندوستان کا وہ سیاسی نظام بھی تھا جس میں ایک نئی حرکت اور ایک نئی انقلابی نمو بھی پیدا ہو چلی تھی۔ اور دوسری طرف وہ دیہات تھے جو کٹر پرستی اور رسوم پرستی کے بوجھ تلے دبے ہوئے تھے۔ اس لیے پریم چند نے پہلے اصلاحی قدم اٹھایا جس میں توازن تھا۔ ظاہر ہے وہ ایک دم تو انقلاب کا نعرہ بلند نہیں کر سکتے تھے کیونکہ مجموعی طور پر نہ تو ہندوستانی ذہن آزادی کے تعلق سے اتنا باشعور تھا کہ وہ انقلابی نعرے کی گونج محسوس کر سکے ۔۔۔ اور نہ فضا ہی معاون تھی۔ البتہ پریم چند کی رومانیت نیاز فتح پوری یا مجنوں گورکھپوری کی تمثیلی حسن کاری سے مماثل نہیں ۔۔۔۔ بقول پروفیسر محمد حسن:

"۔۔۔۔ پریم چند کی رومانیت انھیں بہیمانہ طاقت کی پرستش کے برخلاف انسان دوستی کے آدرش کی طرف لے جاتی ہے اس مرحلے پر پریم چند دوسروں کے غم میں شریک نظر آتے ہیں اور سماجی احساس سے کبھی عاری نہیں ہو سکے ۔۔۔۔ البتہ وہ شہری تہذیب اور مشینی تہذیب کے خطرناک نتائج سے اندیشے ضرور دکھتے ہیں۔۔" (۳۳)

پریم چند کی رومانی کہانیوں کا پہلا مجموعہ سوزِ وطن کے نام سے جون ۱۹۰۸ء میں شائع ہوا، جسے انگریزی حکومت نے باغیانہ قرار دے کر ضبط کر لیا۔ مگر اس کے باوجود ان کی تخلیقی سرگرمیاں جاری رہیں اور ۱۹۱۲ء تک وہ رانی سارندھا، اسیرِ درویش، گناہ کا اگنی کنڈ، راجہ ہردول، بڑے گھر کی بیٹی، راج ہٹ، وکرمادت کا تیغہ اور الہا جیسی کہانیاں لکھ چکے تھے۔ اسی طرح پہلے دور کے رومانی ناولوں میں بیوہ، بازارِ حسن اور نرملا اہم خیال کیے جاتے ہیں۔ یہ تمام ناول اور کہانیاں سماجی شعور سے مالا مال ہیں۔ اس دور میں ہندو سماج اور بالخصوص عورتوں کے حالات اور ان کی اصلاح ان کے پیشِ نظر تھی ۔۔۔۔ "بیوہ" میں پرنا نام کی لڑکی کی بیوگی کی داستان ہے جو اس بے بسی کی حالت میں بار بار ہوسناکی کا شکار ہوتی ہے۔ اور آخر کار مجبور ہو کر ودھوا

آشرم میں پناہ لیتی ہے اس ناول میں ایک دوسری لڑکی پریما ہے جسے اپنے بہنوئی سے عشق ہے۔ اس کی شادی کہیں اور ہو جاتی ہے۔ شادی کے بعد اسے ذہنی سکون نہیں ملتا۔ بالآخر شوہر سے محبت کرنے کے بعد اسے اطمینان میسر آتا ہے۔ پریم چند کا مقصد بھی یہی بتانا ہے کہ مذہبی احکام کی تعمیل ہی قلبی سکون کا ذریعہ ہے ——— بازارِ حسن میں سمن نام کی لڑکی کی شادی ایک ایسی غیر مناسب جگہ ہوتی ہے جہاں اسے اذیتوں کا سامنا کرنا پڑتا ہے۔ وہ اس ماحول سے نکل کر طوائف بن جاتی ہے لیکن اس کے باوجود وہ عصمت کا تحفظ بھی کرتی ہے ——— بازارِ حسن میں ہندو رسوم کے خلاف احتجاج ہے۔ نرملا میں ایک ایسی خوبصورت اور ذہین لڑکی کی کہانی ہے جو اپنے بوڑھے باپ اور شکی شوہر کے ظلم کا شکار رہتی ہے اور بالآخر موت اس کی آخری منزل طے پاتی ہے۔ ———

گوشۂ عافیت، چوگانِ ہستی، میدانِ عمل، اور گئودان اس دور سے تعلق رکھتے ہیں جب پریم چند کے یہاں سماجی اور سیاسی شعور پہلے سے زیادہ پختہ حقیقت جو اور تیکھا ہو چلا تھا۔

ڈاکٹر قمر رئیس نے پریم چند کے افسانوں میں حقیقت کے جو متنوع رخ دیکھے ہیں اور پریم چند کی سماجی حقیقت نگاری کا جو تجزیاتی مطالعہ پیش کیا ہے وہ قابلِ غور ہے وہ لکھتے ہیں:

"——— پریم چند نے افسانہ میں حقیقت پسندی کے جس تصور کو رواج دیا وہ زندگی کے مادی مظاہر کو معروضی انداز سے دیکھنے اور سمجھنے پر اصرار کرتا ہے۔ ادیب وجود ادیب شعور سے باہر زندگی کے خارجی وجود کو تسلیم کرتا ہے۔ پریم چند بعض دوسرے حقیقت پسند ادیبوں کی طرح ظاہری حقیقت اور اصل حقیقت میں فرق کرتے ہیں اور سمجھتے ہیں کہ اصل حقائق وہ نادیدنی قوتیں ہیں جو اپنی آویزش اور اثر سے معاشرہ کو متحرک رکھتی ہیں اور انسان کے داخلی رویوں اور خارجی رشتوں پر اثر انداز ہوتی ہیں۔ کہانی میں زندگی کا تماشہ پیش کرنے والی جو ایک آزاد دنیا خلق کی جاتی ہے

وہ خارجی دنیا کا عکس ہونے کے باوجود اس سے زیادہ حقیقی،
زیادہ دلچسپ اور زیادہ معنی خیز اس لیے ہوتی ہے کہ
فن کار اپنے شعور و تخیل کی مدد سے اس میں ظاہری
حقیقتوں اور اس کے پیچھے پوشیدہ کار حقیقتوں کے درمیان
رشتے تلاش کر لیتا ہے۔ یہ صحیح ہے کہ حقیقتوں کے
اس پیچیدہ عمل اور رد عمل کا افہام و تفہیم میں وہ کبھی
کبھی فریب اور مغالطوں کا شکار بھی ہوتا ہے اور پریم چند
بھی ہوئے ہیں لیکن مجموعی طور پر اس تصور کی معروضیت
فن کار کو زندگی کی انحطاط پذیر اور ترقی پسند قوتوں کے
ادراک میں مدد دیتی ہے۔۔" (۴۴)

گوشۂ عافیت کا موضوع کسان اور زمین دار کی باہمی کشمکش ہے چوگانِ ہستی کا
موضوع استحصال ہے جس میں سود خوار مہاجن کسان کا خون چوستا رہتا ہے۔ میدانِ عمل میں
اُما کانت نام کا ایک مثالی کردار ہے جس نے اپنے آپ کو ملک و قوم کی فلاح و بہبودی کے
لیے وقف کر دیا ہے لیکن پریم چند کا سب سے اہم کردار اور سب سے بڑا کارنامہ گئودان ہے
گئودان ان کے تمام ناولوں میں سب سے زیادہ پُر اثر، تیکھا اور حقیقت نگاری کی
ایک اعلیٰ مثال ہے —— گئودان ایک سماجی اور مقصدی ناول ہے جس میں ہندوستان
کی جدید سائنسی، صنعتی اور انقلابی صورت حال اور اس کی کشمکش کا بڑے مؤثر طریقے
سے احاطہ کیا گیا ہے۔

گئودان کے کرداروں میں رائے صاحب ایسے زمین دار ہیں اور دوسری طرف وہ طبقہ
ہے جو نئی تعلیم سے بہرہ ور ہے اور سوسائٹی کا روح رواں ہے —— تیسرا طبقہ دیہاتی
کسانوں اور مزدوروں کا ہے جو پرانی رسوم کا شکار اور حالات کے مضبوط شکنجے میں
پھنسا ہوا ہے۔ اس ناول کا مرکزی کردار ہوری نام کا ایک دیہاتی کسان ہے جو انھیں
رسوم کا شکار ہے جن میں تمام معاشرہ جکڑا ہوا ہے۔ ہوری حد درجہ سیدھا نیک
اور جفاکش کسان ہے۔ ہوری کے برعکس اس کی بیوی دھنیا ہے جس میں حالات کو
سمجھنے کی گہری سوجھ بوجھ ہے ان کے ایک لڑکا ہے جس کا نام گوبر ہے اور دو لڑکیاں

ہیں ۔ یہ سب ہی ہندوستان کے دیہات کے اس طبقے کے نمائندے ہیں جو صدیوں سے سماج اور تہذیب کی فرسودہ رسموں تلے دبے ہوئے رہے ہیں اور اپنی بے دست وپائی کا شعور رکھنے کے باوجود اپنی تقدیر سے سمجھوتہ کرتے رہے ہیں ۔ ہوری اس قناعت اور صبر وشکر کی ایک زندہ مثال ہے ــــــ زمیندار اس کے لیے خدا کا نمائندہ ہے ۔ اسے اپنی مجبوری خاقہ مستی ، اور بے چارگی سے زیادہ زمیندار کے دکھوں پر ہمدردی ہے اور اس بات پر فخر ہے کہ زمیندار اس کے سامنے اپنے دکھ درد کو بیان کر دیتا ہے ۔ ہوری انتہائی دکھی ہے مگر زمیندار کو وہ اپنے سے بھی زیادہ دکھی اور پریشان سمجھتا ہے اور یہی اس کی سادہ لوحی کی بین دلیل ہے ۔ کیونکہ زمیندار ایک مکارانہ فطرت کا حامل ہے جبکہ وہ بذاتِ خود اس مکار فطرت کو سمجھنے والی نظر سے محروم ہے جو زمیندار طبقے کا خاصہ ہے اس کے برعکس گوبر اس نئی نسل کا نمائندہ ہے جو کسان کے گھر میں پیدا ہونے کے بعد بھی کسان طبقے کی تقدیر پرستی کا مخالف ہے ، وہ زمین داروں کی اس مکار فطرت کو بخوبی جانتا ہے اور اپنے باپ کی ان سے سچی ہمدردی پر اندر ہی اندر کڑھتا ہے ۔ گوبر طبقاتی شعور کا حامل ہے اس کا شعور بیدار ہے وہ اپنے حق کے لیے کشمکش اور کشاکش میں مبتلا ہے ــــــ زمین دار کی خود غرضی ، بے حسی ، اور ریاکاری سے اسے شدید نفرت ہے ۔ اس لحاظ سے دیکھا جائے تو وہ بغاوت کی زندہ مثال ہے وہ تقدیر پرستی کے خلاف ہے اور پرانی رسوم کو قبول کرنے کے لیے اپنے آپ کو آمادہ نہیں کر پاتا ۔ جب کہ ہوری اپنی سادہ لوحی اور معصوم فطرت کی بنا پر وقت اور تقدیر کا محکوم ــــــ مذہبی روایت کا سختی سے پابند ہے ۔ اس کی نیکی اور شرافت کی انتہا یہ ہے کہ وہ اپنے دغا باز بھائیوں کا بھی بھی خواہ ہے ــــــ ہوری اپنی انھیں تمام نہاد نیک عادتوں کی بنا پر ہمیشہ مقروض رہتا ہے ۔

ہوری اور گوبر کے کرداروں کے توسط سے پریم چند نے اپنے عہد کی دو نسلوں کے باہم مختلف رویوں کو نہایت فن کاری کے ساتھ پیش کیا ہے ۔ ہوری ناسازگار حالات کے سرنگوں ہو جانے میں ہی اپنی عافیت سمجھتا ہے ۔ وہ غلام ہندوستان کا مجبور اور نادار کسان ہے جو سخت سے سخت حالات میں بھی اپنی معصومیت اور نیکی کو برقرار رکھنے میں فخر محسوس کرتا ہے ۔ تاہم سخت محنت اور ایمانداری کے عوض مفلسی ــــــ

بھوک اور ذلتیں ہی اسے ملتی ہیں۔ اس کی زندگی محرومیوں، نامرادیوں اور چھوٹے چھوٹے سمجھوتوں سے عبارت ہے یہ ایک ایسی دنیا ہے جہاں تازہ ہوا کا گزر ممکن نہیں۔ جبکہ گوبر میں صورت حال کو سمجھنے کی صلاحیت ہے۔ وہ جاگیردارانہ سازشوں کو سمجھتا ہے اور بار بار اس کا اظہار بھی کرتا ہے ——— یہ طبقاتی شعور ہی ہے جو اسے بغاوت پر اکساتا ہے۔ ہوری کو اپنی حیثیت کا بھی تھوڑا بہت اندازہ ہے۔ اسی لیے اس کے کردار میں ہوری کی طرح سب سہہ لینے والی بات نہیں۔ اس میں سادگی بھی ہے اور سرکشی بھی ——— سمجھداری بھی ہے اور جھنجھلاہٹ بھی ہے اور معصومیت بھی۔ پریم چند نے ان کرداروں کے ذریعے ہندوستان کے عہد ماقبل آزادی کے دو ادوار پیش کر دیے ہیں ——— ناول کا اختتام بھی بڑے علامتی انداز میں ہوا ہے۔ گاؤں میں دم توڑتا ہوا ہوری، ہوری نہیں بلکہ ختم ہوتا ہوا ایک دور ہے۔ یہاں ہوری کا خاتمہ نہیں ہو رہا ہے بلکہ ایک ایسی فرسودہ تہذیب کا خاتمہ ہو رہا ہے جس کے زیر سایہ زندگی کے آثار قریب قریب ختم ہو چکے ہیں اور ادھر گوبر ہے جو ایک نئی تہذیب بلکہ زندگی آمیز تہذیب کا نمائندہ ہے وہ شہر میں ہے اور آنے والے انقلاب کے قدموں کی چاپ سن رہا ہے۔ ایک ایسا انقلاب جو کھیتوں اور ملوں کو چلانے والے محنت کشوں کی ان گنت نسلوں کی مسلسل جدوجہد اور محنتوں کا ثمر ہے۔ اس طور پر گئودان پریم چند ہی کا نہیں بلکہ اردو ادب کی تاریخ میں حقیقت نگاری کا ایک مثالی شاہکار ہے۔

۱۹۲۰ء کے بعد پریم چند کے افسانوں میں بھی زبردست انقلاب رونما ہو چلا تھا۔ اصلاحی اور اخلاقی تصور پرستی کے تنگ دائرے کو وہ توڑ چکے تھے اور طبقاتی شعور حد درجہ بیدار ہو چلا تھا۔ وہ چاہے پوس کی رات ہو، نئی بیوی ہو، مس پدما ہو یا کفن، ان سب افسانوں میں سماج کی بے رحم حقیقت برہنہ نظر آتی ہے جس طرح ناولوں میں گئودان ایک شاہکار تخلیق کی حیثیت رکھتا ہے۔ اسی طرح افسانوں میں پوس کی رات اور کفن لازوال تخلیقات ہیں۔ ان میں بھی سیاسی، سماجی شعور اسی طرح کارفرما ہے جس طرح گئودان میں ہے۔ بلکہ کفن گئودان سے بھی زیادہ دو آتشہ کہانی ہے۔

موضوع کے اعتبار سے پریم چند کے یہاں بڑا تنوع ہے۔ پریم چند کے افسانوں کو تاریخ وار مرتب کیا جائے تو آزادیٔ ہند سے قبل کا وہ محکوم ہندوستان نمایاں ہو کر اُبھرے گا جو مسائل ہی مسائل کے بوجھ تلے دبا رہا۔

ڈاکٹر قمر رئیس لکھتے ہیں :

"شاید ہی کوئی ایسا مسئلہ ہو جو پریم چند کی کہانیوں کا موضوع نہ بنا ہو —— فرقہ وارانہ ، عورت کی قید و مظلومی ، ذات پات کا امتیاز ، اچھوتوں کی بد حالی ، گھریلو زندگی کی الجھنیں —— اور دوسرے سماجی مسائل کو انھوں نے بار بار مختلف زاویوں سے اپنی کہانیوں میں سمجھنے اور سمجھانے کی کوشش کی ہے۔ ان کے افسانوں کی ہمہ گیر مقبولیت کا ایک سبب یہ بھی ہے کہ انھوں نے کسی رجحان یا کسی خاص ادیب کی پیروی نہ کر کے اپنے موضوع اور مواد کی مناسبت سے کہانی کو ایک نئے فارم میں ڈھالا جس میں ہندستانی قصوں کی بیانیہ سادگی ، فطری سہولت اور اخلاقی قدروں کا زندہ احساس گھل مل گیا ہے۔" (۳۵)

نذیر احمد سے پریم چند تک افسانوی ادب نے کوئی لمبی جست نہیں لگائی۔ بلکہ عہد بہ عہد اس کا ارتقا ہوا ہے۔ اور یہ ارتقا ہندوستانی قومی زندگی کے قدم بہ قدم ہوا ہے۔ حقیقت کے یہ متضاد اور بدلتے ہوئے رنگ افسانے میں یونہی در نہیں آئے بلکہ ذہن و فکر کی بتدریج پختگی کے باعث آئے۔ یہ ارتقا ہماری قومی زندگی کی تاریخ بھی ہے اور انسانی فکر و فن کی ایک اہم دستاویز بھی۔ اوائل سے ۱۹۳۶ء تک حقیقت نگاری کی روایت کے اس مختصر سے جائزے کے بعد آئندہ باب میں ہم کرشن چندر کے یہاں مختلف حقیقت نگاریوں کا جائزہ پیش کریں گے۔

حواشی

۱۔ ڈاکٹر فاروقی بحوالہ "مسلمانوں میں تعلیمی تحریکات" از معین الدین ہاشمی
روزنامہ الجمعیۃ دہلی ۲۹ فروری ۱۹۶۵ء ص ۳

۲۔ خلیل الرحمٰن اعظمی زاویۂ نگاہ گیا ۱۹۶۶ء بار اوّل ص ۹۱

۳۔ محمد حسین آزاد نظم آزاد لاہور بار دہم ص ۱۹

۴۔ مولانا الطاف حسین حالی مقدمۂ شعر و شاعری علی گڑھ ۱۹۸۱ بار سوم ص ۱۰۶

۵۔ " " " " ۱۰۷

۶۔ ڈاکٹر قمر رئیس تنقیدی تناظر دہلی ۱۹۷۸ء بار اوّل ص ۵۱

۷۔ ڈاکٹر احسن فاروقی ناول کیا ہے لکھنؤ بار اوّل ص ۱۶۴
ڈاکٹر نور الحسن ہاشمی

۸۔ احتشام حسین ذوقِ ادب اور شعور لکھنؤ ۱۹۶۳ء بار دوم ص ۳۵

۹۔ عزیز احمد ترقی پسند ادب حیدرآباد ۱۹۴۵ء بارِ اوّل ص ۲۳

۱۰۔ علی عباس حسینی ناول کی تاریخ لکھنؤ بارِ اوّل ص ۱۰۶

۱۱۔ ظہیر فتحپوری رسوا کی ناول نگاری راولپنڈی ۱۹۷۰ء بارِ اوّل ص ۱۷۶

۱۲۔ پروفیسر عبدالسلام اردو ناول بیسویں صدی میں کراچی ۱۹۷۳ء بار اوّل ص ۱۵

۱۳- ظہیر فتحپوری رسوا کی ناول نگاری راولپنڈی ۱۹۷۰ء بارِ اول ص ۱۷۶

۱۴- ڈاکٹر قمر رئیس پریم چند کا تنقیدی مطالعہ علی گڑھ ۱۹۷۷ء بارِ چہارم ص ۱۰۹

۱۵- یوسف سرمست بیسویں صدی میں اردو ناول حیدرآباد ۱۹۷۳ء دسمبر ص ۳۰

۱۶- ڈاکٹر صلاح الدین ا انتخاب مضامین چکبست بحوالہ ادب میں تحریکات، ماہنامہ آجکل، جنوری ۱۹۷۳ء ص ۳۴

۱۷- ڈاکٹر قمر رئیس تنقیدی تناظر دہلی ۱۹۷۸ء بارِ اول ص ۵۱

۱۸- مجتبیٰ حسین ادب و آگہی کراچی بارِ اول ص ۱۰۳

۱۹- احتشام حسین اعتبارِ نظر لکھنؤ ۱۹۶۵ء بارِ اول ص ۸۲-۱۸۱

۲۰- احتشام حسین ذوقِ ادب اور شعور لکھنؤ ۱۹۵۵ء ص ۴۰

۲۱- ڈاکٹر شارب ردولوی تنقیدی مطالعے لکھنؤ ۱۹۸۴ء ص ۱۹۰

۲۴- ظہیر فتحپوری رسوا کی ناول نگاری راولپنڈی ۱۹۷۰ء بارِ اول ص ۱۶۴

۲۵- ″ ″ ″ ″ ۱۶۹

۲۶- مرزا رسوا امراؤ جان ادا دہلی ۱۹۷۱ء جولائی ص ۲۶۳

۲۷- ظہیر فتحپوری رسوا کی ناول نگاری راولپنڈی ۱۹۷۰ء بارِ اول ص ۱۷۱

۲۸- یوسف سرمست بیسویں صدی میں اردو ناول حیدرآباد ۱۹۷۳ء دسمبر ص ۱۰۰

۲۹- ڈاکٹر قمر رئیس تنقیدی تناظر دہلی ۱۹۷۸ء بارِ اول ص ۵۲

۳۰- نیاز فتحپوری (نگار نامہ) سجاد حیدر یلدرم نمبر امرتسر ۱۹۵۹ء ص ۱۲۰

۳۱- وقار عظیم سالنامہ نیاز نمبر (نگار) کراچی ۱۹۶۳ء ص ۲۷۰

۳۲- دیانارائن نگم زمانہ کانپور ۱۹۳۳ء مئی

۳۳- ڈاکٹر محمد حسن ادبی تنقید لکھنؤ ۱۹۷۳ء ص ۱۴۵

۳۴- ڈاکٹر قمر رئیس پریم چند: فکر و فن دہلی ۱۹۸۰ء ص ۹۱

۳۵- ″ تنقیدی تناظر دہلی ۱۹۷۸ء ص ۵۵-۵۴

کرشن چندر
کے
فن میں
حقیقت نگاری
کا
میلان

(الف)

رومانیت

اٹھارھویں صدی کی اواخر اور اُنیسویں صدی کی ابتدائی دہائیوں میں انگریزی اور فرانسیسی ادب میں رومانیت کے رجحان نے باقاعدہ ایک تحریک کی شکل اختیار کر لی تھیں۔ اور دیکھتے ہی دیکھتے دُنیا کی دیگر زبانوں اور ادب پر بھی اس کے دُور رس اثرات مرتب ہونے لگے تھے ——— رومانیت دراصل کلاسیکی ادب کے خلاف ایک ذہنی رویہ تھی۔ رومانیت ماضی کی نفی بھی کرتی ہے اور ماضی بعید کا احیا بھی کرتی ہے جو بغاوت بھی ہے اور اس ڈگورم کے خلاف بھی جس میں ایک ترتیب اور نظم و ضبط پائی جاتی ہے۔ ابتدا میں رومانیت کا تصور بہت محدود تھا مگر دھیرے دھیرے اس میں وسعت دی گئی۔ اور اس طرح رومانیت، حیات اور کائنات کی تفہیم کا ایک نیا وسیلہ بن گئی۔ مغرب کی بہ نسبت مشرق میں اور خاص کر اردو ادب میں ایسی کوئی باقاعدہ تحریک نہیں اُبھر سکی جسے رومانیت کا نام دیا جا سکے ——— اس کی پہلی وجہ تو یہ ہے کہ مشرقی مزاج مغربی مزاج سے قدرے مختلف قسم کا واقع ہوا ہے۔ اور تساہل اور تامل یہاں کی گھٹی میں پڑا ہے۔ گو کہ بعد میں انگریزی تہذیب و تمدن ہی سے متاثر ہو کر یہاں پر مختلف تحریکوں نے جنم لیا، اور بعد ازاں ان تحریکوں نے اپنے رخ کو آزادی کی جانب موڑ دیا۔

ہمارے یہاں عرصۂ دراز تک صرف شاعری ہی کو ادب کا درجہ دیا جاتا رہا۔ نثر تو بہت بعد میں اپنی ادبی حیثیت وضع کر سکی۔ شاعری میں بھی غزل تمام صنفِ سخن پر حاوی

رہی اس لیے غزل میں یہ آسانی رومانی اثرات تلاش کیے جاسکتے ہیں تاہم ان اثرات کو کسی منظم تحریک کا پروردہ نہیں کہا جاسکتا۔

بعض فن کاروں نے اپنی ذاتی صلاحیتوں اور انفرادی کوششوں سے رومانیت کو نہ صرف زندہ رکھا بلکہ اس کی تعمیر اور فروغ میں بھی کافی حصّہ لیا ——— اُردو ادب میں اختر شیرانی کی شاعری، سجاد حیدر یلدرم، نیاز فتح پوری، مجنوں گورکھپوری اور ل، احمد کے افسانے اس کی بہترین مثال ہیں۔ اس کے باوجود ان کی رومانیت کا دائرہ بہت محدود ہے ——— اختر شیرانی کے نزدیک تو رومانیت کا مطلب صرف یہ ہے کہ زیادہ سے زیادہ عورتوں سے اپنے معاشقے کا ذکر کیا جائے۔ دراصل ان کی رومانیت عورت زدہ ہے جبکہ دیگر فن کاروں کا حال بھی کچھ اس سے بہتر نہیں ہے۔ انھوں نے رومانیت کا مطلب زندگی سے فرار کے معنی میں اخذ کیا۔ نثر میں انھوں نے ایک تصنع آمیز اسلوب کو جنم دیا ——— یہی وجہ ہے کہ ان مصنفین کے یہاں رومانیت کی انتہائی محدود شکل نظر آتی ہے۔ مندرجہ بالا فن کاروں میں سے صرف مجنوں ہی ایسے تھے جنھوں نے بعد میں اپنا راستہ تبدیل کرلیا۔

کرشن چندر کا خمیر بھی رومانیت کے تانے بانے سے مل کر تیار ہوا ہے بلکہ ان کا اوّلین افسانوی مجموعہ "طلسم خیال" تو اس بات کی بیّن دلیل ہے اپنے اس ابتدائی مجموعے میں ان پر کچھ حد سے زیادہ ہی رومانیت غالب تھی اور اس کا لب ولہجہ بھی رومانیت زدہ تھا جیسا کہ ممتاز منگلوری نے اپنے ایک مضمون "افسانہ نگار اور ناول نگار" میں لکھا بھی ہے:

> "——— ان کی (کرشن چندر) اوّلین مقبولیت اور شہرت ان کی رومانی طرزِ نگارش اور رومانی اندازِ احساس سے ہوئی۔ ان کے افسانوں کا پہلا مجموعہ "طلسم خیال" ہے جس میں وہ ایک مخصوص قسم کے جذباتی رومان پرست کی حیثیت سے اُجاگر ہوئے۔
>
> طلسم خیال میں رنگین تخیل اور دلکش بھرے رومانی اسلوب نے ایک طلسماتی فضا پیدا کی ہے جس میں کھو کر انسان زندگی کی تلخیوں سے بے خبر ہو جاتا ہے۔۔" (۱)

کرشن چندر نے اپنے اس جذباتی رویے سے جلد ہی چھٹکارا حاصل کرلیا۔ اور اس کے

بعد انھوں نے رومانیت کے تصور کو کافی وسیع تناظر میں رکھ کر پیش کیا۔ "طلسم خیال" محض چند لمحوں کی پڑاؤ کی حیثیت رکھتا ہے اور اس سے زیادہ کچھ نہیں۔ یہی وجہ ہے کہ بعد از ان ان کے یہاں رومانیت کا تصور اختر شیرانی، سجاد حیدر یلدرم، نیاز فتحپوری اور مجنوں گورکھپوری سے قدرے مختلف حیثیت رکھتا ہے ——— اوّل الذکر کے یہاں رومانیت زندگی کی جامع حقیقتوں سے فرار کا نام ہے۔ اور ان سے چشم پوشی برتنے کا نام ہے۔ جبکہ کرشن چندر کے یہاں رومانیت زندگی کا ایک بنیادی جوہر ہے۔ اس کا یہ مطلب نہیں کہ کرشن چندر حقیقت سے آنکھیں ملاتے ہوئے خوف محسوس کرتے ہیں۔ ایسا قطعی نہیں بلکہ حقیقت اور رومانیت ان کے یہاں پہلو بہ پہلو ساتھ ساتھ چلتے ہیں۔ ان کی رومانیت، مجہولیت یا قنوطیت سے دوچار نہیں ہوتی۔ بلکہ حقیقت کو اور بھی زیادہ منور شکل وصورت میں ہمارے روبرو پیش کرتی ہے۔ محمد حسن عسکری ان کے فن کے تعلق سے لکھتے ہیں:

"سچی رومانیت کے معنی ہیں زندگی اور انسانیت سے گہری محبت، فطرت کا شدید احساس، انسان کے مستقبل کو روشن بنانے کی آرزو دنیا کے ظلموں کے خلاف بغاوت، انسانوں کی روحوں کو سمجھنے کی صلاحیت ان کے مصائب پر غم کھانا ——— دنیا کے دکھ درد کو یکسر مٹا دینے کی خواہش ایک نئی اور بہتر دنیا کی تلاش حسن اور حقیقت کی جستجو ——— اس مفہوم کو ذہن میں رکھ کر مڈلٹن میری نے کہا تھا کہ ہر بڑے مصنف اور شاعر میں رومانیت کا کچھ نہ کچھ عنصر ضرور ہوتا ہے اور یہ بھی واقعی سچ ہے کیونکہ ان باتوں کے بغیر وہ ہمارے دل پر حکمرانی کیسے کر سکتا ہے ہمارا ہمالوں ساز کیسے بن سکتا ہے۔ اگر رومانیت سے یہ مطلب لیا جائے تو میں کہوں گا کہ کرشن چندر کی رگ رگ رومانی ہے اور وہ اس رومانیت کی اردو میں عظیم ترین مثال ہے۔" (۲)

کرشن چندر کے مزاج میں بے پناہ رومانیت کا سبب ایک یہ بھی ہے کہ ان کا بچپن زیادہ تر کشمیر کی برف پوش اور مرغزار وادیوں میں گزرا۔ یہی وجہ ہے کہ انھیں فطرت

سے حد درجہ لگاؤ ہے اور یہ فطرت اپنی ہنگامہ خیز جمال آرائیوں کے ساتھ ان کے ہر افسانوی شہ پارے میں جلوہ گر ہے ——— وہ چاہے ناول ہو یا افسانہ، کوئی بھی فطرت کے لازوال حسن سے عاری نہیں۔

صحت مند رومانیت کے تعلق سے کرشن چندر کے ساتھ صرف فیض کی مثال دی جاسکتی ہے اور کسی حد تک جوش کو بھی شریک کیا جاسکتا ہے مگر جوش کے یہاں کبھی کبھی نعرہ بازی اس قدر حاوی ہو جاتی ہے کہ فطرت کی رعنائیاں ایک ایک کر کے نظروں سے اوجھل ہونے لگتی ہیں ——— کرشن چندر کے یہاں شکست سے لے کر محبت بھی قیامت بھی، طوفان کی کلیاں، برف کے پھول، گلشن گلشن، "ڈھونڈا جھ کو"، آسمان روشن ہے، زرگاؤں کی رانی، دل کی وادیاں سو گئیں۔ وغیرہ وغیرہ میں فطرت اپنی گوناگوں سحر کاریوں کے ساتھ جلوہ گر ہوتی ہے۔

'شکست' کا ایک منظر دیکھیے :

"——— پھر شیام نے دھیرے سے اپنا ہاتھ بڑھا کر ونتی کا ہاتھ اپنے ہاتھ میں لے لیا اور گویا ایک سورج نکل آیا۔ اور جیسے سورج نکلنے کے وقت مشرقی افق کا نارنجی نور آہستہ آہستہ سارے آسمان پر پھیل جاتا ہے اس طرح شیام نے ونتی کے رخساروں پر اس کے سارے چہرے پر پھیلتے دیکھا۔ اس وقت سورج نے جس طرح اپنی روشنی سے پوری وادی کو مسحور کر دیا تھا۔ اسی طرح ونتی کے ہاتھ کا نازک لمس ایک سنہری روشنی کی طرح شیام کی روح میں پھیلتا چلا گیا۔ اور وہ کچھ نہ کہہ پایا۔ کچھ نہ سوچ پایا ——— گویا اس کے تمام احساسات اس سنہری روشنی میں گھل گئے تھے۔ اور چاروں طرف روشنی ہی روشنی تھی ——— روشنی اور خاموشی، خاموشی اور روشنی جو ایک دوسرے کی گونج معلوم دیتے تھے۔" (۲۱)

کرشن چندر کو رومانی مناظر پیش کرنے پر قدرت حاصل ہے۔ کرشن چندر کے

شہ پاروں میں محبت اور رومان کے مختلف رنگ ایک دوسرے میں گھلے ملے نظر آتے ہیں۔ محبت کا جذبہ مختلف صورت اختیار کرتا ہے اور اس کے مختلف پہلوؤں کی ترجمانی کرتا ہے ——— کرشن چندر کی محبت فطرت کے ساتھ اس طرح مدغم ہو جاتی ہے کہ اسے فطرت کے حسن سے علاحدہ کر کے دیکھنا ممکن ہی نہیں ——— مثلاً:

"——— نور نیستان آنکھیں جھکائے اس کے شانے سے لگ گئی۔ سامنے ذخیرہ کی ڈھلوان پر ایک خوشنما سینگوں والا ہرن نمودار ہوا۔ ہرن اپنے سینگ ادھر ادھر ہلاتا ہوا سونگھتا رہا۔ اور پھر چیڑ کے ایک درخت سے لگ کے اپنی کھال سہلانے لگا ——— پھر پہاڑ کے قلل اور درختوں کے سایوں میں سے گزرتی ہوئی ایک خوبصورت ہرنی آگئی اور باریک سایوں اور چاندنی کی جھیلوں اور برف کے دبیز غالیچوں پر سے گزرتی ہوئی، جھجکتی ہوئی، لجاتی ہوئی ذخیرہ کے پاس کھڑی ہو گئی ——— اور بارہ سنگھے نے ہوا کو سونگھا وہ عجیب شانِ تفاخر سے ٹہلتا ٹہلتا ہرنی کے پاس چلا گیا اور اپنی گردن اس کی گردن سے سہلانے لگا۔ پھر دونوں ہرن بغیر کسی آہٹ کے چونک کر چوکڑیاں بھرتے ہوئے جنگل میں چلے گئے اس وقت نور نیستان نے آہ بھر کر کہا ——— "ہرنوں کا جوڑا تھا؟" اور عزیز نے پیار سے اس کی ناک سہلا دی۔۔۔" (۱۲)

کرشن چندر نے جس حسن کاری کے ساتھ رومانی مناظر پیش کیے ہیں اس حیثیت سے ان کے پیش رو اور کیا ہم عصر، سب ہی بہت پیچھے ہیں۔ اس میدان میں ان کا کوئی مدِ مقابل نہیں۔ کرشن چندر کی تخلیقات میں محبت و رومان کے مختلف رنگ نظر آتے ہیں اور ہر رنگ ایک منفرد حیثیت رکھتا ہے اور مختلف صورتیں اختیار کرتا ہے ——— کرشن چندر کا بنیادی موضوع ہی محبت ہے۔ محبت مافوق الفطرت عناصر سے نہیں بلکہ جیتے جاگتے انسانوں سے اور سچ تو یہ ہے کہ یہی محبت انسانی زندگی کا

عین ہے وہ انسان سے ہٹ کر کچھ سوچتے بھی نہیں۔ ان کی تمام فکر کا محور انسان اور اس کی بیش قیمت محبت ہے۔

اب اگر ذرا مغربی رومانیت کا بغور مطالعہ کیا جائے تو پتہ چلے گا کہ وہاں رومانیت نے کیا گل کھلائے ——— مغرب میں رومانیت کی تحریک اس غلغلے کے ساتھ بلند ہوئی تھی کہ آزادی انسان کا پیدائشی حق ہے۔ لہٰذا اسے کسی بھی اقدار کا پابند نہیں کیا جاسکتا۔ اسے ماضی اور اس کے تمام کارناموں سے یکسر نفرت ہوگئی۔ اور اس نے ہر اس چیز کو اپنے ذہن سے جھٹک دیا جو اسے پابہ زنجیر کرنے پر تلی ہوئی تھی۔ نتیجہ میں جو افراتفری مچی ہے سو وہ کسی کی نظر سے پوشیدہ نہیں اس تحریک کے زیر اثر ادب میں جوش وخروش پر اصرار، تخیلی جولانیوں پر یقین اور اساطیر اور عمارتوں کے تحت دلچسپی ——— ان سب باتوں نے انسان کو اس حد تک جذباتی اور انفرادیت پسند بنا دیا کہ معاشرے کا جماعتی نظام تتر بتر ہونے لگا۔ بالآخر اسی رومانیت نے آگے چل کر انسان کا خیر پر سے یقین ہی اٹھا دیا اور نتیجہ میں اس شر کا جاندار تصور پیدا ہوا جس کے تحت ہر مسخ شدہ محیر العقول شے کی پوجا ادب میں عام ہوگئی۔ خدا کا تصور ختم کردیا گیا اس کے متوازی شیطان کے تصور کو عام کیا گیا۔ اور شیطان کو خدا کے مقابلے میں زیادہ فعال اور متحرک ثابت کیا گیا۔ ملٹن نے یہ کام اپنی فردوس گم شدہ میں انجام دیا اور اس سے متاثر ہوکر علامہ اقبال نے بھی اپنی شاعری میں کہیں کہیں شیطان کے کردار کو محض اس لیے ابھارا ہے۔ کہ وہ متحرک زندگی کی علامت ہے غرض اس طرح رومانیت نے ایک مثبت کردار کی بجائے ایک منفی کردار کی زیادہ نمائندگی کی۔ اس سلسلے میں ڈاکٹر ریاض الحسن کا خیال ہے کہ:

"——— اس تحریک کے مثبت اثرات آزادی کی بے پناہ خواہش تخیل کی جولانی، جوش وخروش کا اظہار، قرون وسطیٰ کے اساطیر اور عمارات میں دلچسپی شامل ہیں۔ منفی اثرات میں موت کی آرزو، فرار پر لوحہ و ماتم۔ خیال پر مبنی کا زور حسن کا مسخ شدہ تصور ——— سماجی اور روایتی رشتوں کی توڑ پھوڑ اخلاقی بے راہ روی طوفان اور

موسم کی بے اعتدالیوں سے دلچسپی جذبۂ شہوت کی
پرستش کی حد تک بید آرجا ندنی راتوں میں رقص کی بے
محابا محفلیں، جنگل اور تنہائی سے دلچسپی، بدعنوانیوں
کا شوق ——— ہر چیز میں شدت اور سرگرمی کی پسندیدگی
غرض اسی قسم کی تمام چیزیں ادب میں بڑی چابکدستی
اور فنی مہارت سے داخل ہوگئیں ...؟ (۵)

لیکن کرشن چندر نے رومانیت کے اس منفی نظریے کو کبھی اپنا مطمحِ نظر نہیں بنایا۔ اور نہ ہی کبھی وہ اپنے فن میں بے اعتدالیوں کا شکار ہوئے۔ انھوں نے اپنے فن میں جس محبت کا بار بار ذکر کیا وہ جبلت سے قانونِ فطرت کی زیادہ پابند نظر آتی ہے۔ اس لیے ان کی محبت اپنے اندر مریضانہ ذہنوں کے لیے کوئی گنجائش نہیں رکھتی۔ ان کی محبت میں خلوص، ایثار اور قربانی یہ تمام جذبے بیک وقت ایک ساتھ نظر آتے ہیں ——— مثلاً زرگاؤں کی رانی میں وہ بیان دیکھنے کے قابل ہے جب کنور بہادر سنگھ شیر سے لڑتے ہوئے زخمی ہو جاتا ہے اور زرگاؤں کی رانی اسے اپنے محل میں لے آتی ہے کیونکہ وہ پہلی ہی نظر میں کنور پر فریفتہ ہو چکی ہے:

"——— دس دن تک وہ زندگی اور موت کے درمیان
لٹکتا رہا۔ اس نے شدید زخم کھائے تھے۔ بائیں کندھے
اور دل کے قریب پسلیوں پر اگر چیتے کا پنجہ ذرا نیچے پڑ
جاتا تو کنور راج کا خاتمہ یقینی تھا۔ ڈاکٹروں نے مجھے
بتایا ——— اس کے سینے پر زخم تھے اور ٹانگ پر بھی۔ وہ
زخموں سے چور پڑا تھا اور پہلے دس دن میں تو ڈاکٹر بھی
یہ نہیں کہہ سکتے تھے کہ وہ ان زخموں سے جانبر
ہو سکے گا کہ نہیں ——— مگر میں نے فیصلہ کر لیا
تھا کہ وہ زندہ رہے گا۔ اسے میری خاطر زندہ رہنا
ہی پڑے گا۔ اس نے چیتے کو شکست نہیں دی تھی اس
نے مجھے بھی شکست دی تھی۔ فرق اتنا ہے کہ جب مرد

شکست کھاتے ہیں تو صلح کر لیتے ہیں، جب عورت ہارتی ہے تو اپنے کو مکمل طور پر سپرد کر دیتی ہے۔۔۔" (۶)

درج بالا اقتباس رومان کا صرف ایک رُخ پیش کرتا ہے اس کے برعکس دوسرا پہلو بھی ملاحظہ فرمائیں:

"——— ان کا ہاتھ میرے ہاتھ میں تھا۔ فضا میں ایک عجیب سا سکون تھا۔ دھیرے دھیرے نجر ابھر رہا تھا۔ دور اوپر مندروں سے آتی ہوئی چاندی کے گھنٹوں کی سریلی صدا اور مندروں سے اوپر بادلوں کے دھوئیں کی طرح فضا میں اٹھتے ہوئے اور عورتیں رنگا رنگ ساڑیوں میں ملبوس بچے سنبھالتی ہوئیں اونچی لمبی پہاڑی چٹانوں کو کاٹ کر بنائی گئی ایک سو آٹھ سیڑھیوں پر دھیرے دھیرے اوپر جاتی ہوئیں اوپر سے نیچے اترتی ہوئیں انسان کی پہلی کاوش جو آسمان کی طرف جاتی ہے اور وہاں سے کچھ لے کر واپس دھرتی کی طرف مڑتی ہے۔ کیسی عجیب بات ہے یہ ——— اس کا واپس دھرتی کی طرف مڑنا جی چاہتا ہے کہ اگر ایک بار آسمان کی طرف جاؤں تو واپس نہ آؤں ——— چھلانگ لگا کر اور اوپر کہیں چلی جاؤں ——— مگر ایسا نہیں ہوسکتا۔ واپس دھرتی کی طرف آنا پڑتا ہے۔ کنور کا ہاتھ میرے ہاتھ میں ہے اور ہاتھ بجلی کے تاروں کے آخری دو سرے ہوتے ہیں اور اب ہم دونوں کے درمیان بجلی کی ایک رو چل پڑی ہے، مدّھم مدّھم اور شستہ رو ——— دونوں کی کمی ہے۔ مگر رو چل رہی ہے، میں ان سے پوچھتی ہوں۔۔۔

اچھا لگتا ہے ———

(۷) ـــــ بہت اچھا

کرشن چندر نے رومان کا سہارا لے کر جس حقیقت کا ادراک کیا ہے اور پھر اسے جس طرح فن کے حوالے سے پیش کیا ہے۔ وہ اپنے آپ میں ایک بہت بڑا کارنامہ ہے۔ ورنہ بار بار محبت کے حوالے سے گفتگو کرنا اور اس میں ابتذال پیدا نہ ہونے دینا، یہ کوئی معمولی بات نہیں ہے۔ اس راستے میں بھٹکنے کے امکانات زیادہ ہیں۔ عورت کی محبت کا والہانہ انداز میں ذکر ہو اور اس کے باوجود اس میں تلذذ پیدا نہ ہو کسی طرح ممکن نہیں ـــــ مگر کرشن چندر نے اپنی لازوال تخلیقی صلاحیتوں سے اس ناممکن کو بھی ممکن کر دکھایا۔ بات دراصل یہ ہے کہ جب تک خود فن کار کے نزدیک محبت کا تصور واضح نہ ہو وہ اس کی پیشکش میں کامیاب نہیں ہو سکتا۔ اس جذبے کو سمجھنے کے لیے وسیع تجربے اور عمیق مشاہدے کی ضرورت ہوتی ہے۔ اور میں سمجھتا ہوں کرشن چندر نے اپنی تمام زندگی ہی محبت کو سمجھنے وقف کردی تھی۔ اسی لیے تو ان کے یہاں ایسی انوکھی اور دل آویز صورتیں اور کیفیتیں اجاگر ہوتی ہیں کہ جنھیں دیکھ کے اور محسوس کر کے انسانی عقل محو حیرت ہو جاتی ہے ـــــ مثلاً درج ذیل اقتباس ملاحظہ کریں:

"ـــــ الاؤ میں دو بڑے بڑے سوکھے منڈھ جل رہے تھے۔ اور ان کی خوش گوار آگ کا پرتو ہر چیز پر تھا۔ اور خانہ بدوشوں کی آوازیں چاندنی رات میں گھلتی ہوئی گونجتی ہوئی سلسلہ ہائے کوہ تک پھیلتی جا رہی تھیں ـــــ ایک چاندنی کا طوفان تھا۔ ایک نغمے کا طوفان تھا اور تاروں کی مشک انداز سندر کستنیاں جھلمل جھلمل کرتی ہوئی تیر رہی تھیں۔ اور اب شمع کے پاؤں ناچ رہے تھے اور اس کا جسم اس کی روح میں پگھل گیا تھا۔ اور وہ اب ہمارے حلقے میں ہمارے حلقے سے باہر یہاں وہاں۔ زمین آسمان پر ہر جگہ معلوم ہوتی تھی ـــــ اس کی آواز میں کوئی آواز تھی ـــــ ازلی وحشی ناقابلِ تسخیر، اس کا رقص کائنات کا رقص، مسلسل پیہم مضطرب، غیر مختتم اس کے بال اڑ کر اس کے رخساروں پر پڑ رہے تھے

اور جب رقص کی دوسری گردش میں انھیں جھٹک دیتی، تو ایک بجلی سی کوند جاتی —— تاریکی، بجلی، آواز، گردش جیسے ساتوں آسمان پر سورج، چاند اور تارے سنبھل گئے تھے۔ اور ایک ہیولے کی صورت میں زمین پر ناچ رہے تھے —— جیسے تخلیق اور قیامت زندگی اور موت خدا اور انسان ایک ہی پیکر میں ضم ہوکر ہنگامۂ آفرینش کی ابتدا کر رہے تھے اور ناچ ناچ کر کہہ رہے تھے —— دیکھو، دیکھو، یہ ہے وہ عورت —— وہ شمع وہ نور کی مشعل جو اپنے رحم کے مندر میں دیوتاؤں اور انسانوں کو پیدا کرتی ہے۔ ان کے تہذیب و تمدن کو بقا دیتی ہے۔ ان کے سینے میں سرچشمۂ علم و اخلاق کو فروزاں کرتی ہے۔ ازل سے ابد تک یہ وہی عورت ہے۔ وہی وحشی شعلہ، طوفان، رقص و حیات کا مرکزی بھنور ——

لیکن اب وہ شور نہ تھا وہ دف کا نغمہ نہ تھا، شمع کا رقص نہ تھا۔ اب شمع میرے سامنے خاموش کھڑی تھی اور اس کی پر اسرار آنکھوں کی گہرائیوں میں چاند چمک رہا تھا۔ وادی کی خاموشی لوٹ آئی تھی اور ہم دونوں اس خاموشی کے بیچ کھڑے تھے اور ایک دوسرے کی طرف دیکھ رہے تھے اور کیا دیکھ رہے تھے۔ کیا پہچان رہے تھے۔ کیا ٹٹول رہے تھے جیسے دو روحیں آگے بڑھ رہی ہوں اور اپنی نازک غیر مرئی انگلیوں سے ان آنکھوں، ان پلکوں، ان رخساروں اس ٹھوڑی کو پہچان رہی ہوں۔

میں جانتی ہوں —— میں جانتی ہوں تجھے —— ہم ایک ہی حرکت کی تال ہیں، ایک ہی لے کی گونج ہیں —— ایک ہی سچائی کی تصویر ہیں —— آج لاکھوں برس بعد ہم ملے

> ہیں ـــــ دو ذرّے دوڑ رہے ہیں ـــــ دو سیّارے جو اس
> عظیم ہیولے کے بطن سے نکل بھاگے ہیں۔ جو تمام کائنات کا
> کا منبع ہے اور آج تک اپنی چھوٹی سی پہنائی کے گرد گردش
> کر رہے ہیں اور اب یکایک اسی طرح چلتے چلتے، گھومتے
> گھومتے گردش کرتے کرتے ایک دوسرے کے سامنے آ گئے
> ہیں دو آوارہ سیّارے ـــــ ایک لمحہ کے لیے صرف
> ایک لمحے کے لیے جو ابدی ہے ـــــ ازلی ہے ـــــ جاودان
> ہے ـــــ ایک دوسرے کے سامنے صرف ایک لمحے کے
> لیے جو مجھ میں تجھ میں، آئینے میں بالکل مکمل ہے"۔ (۸)

حقیقت تو یہ ہے کہ کرشن چندر میں اس بے کراں کائنات کے ہر منظر کو اپنے فن میں سمو لینے کی بے پناہ قدرت تھی۔ کبھی کبھی ایسا بھی ہوتا ہے کہ حسن کے ان گنت پیکروں کے تعلق سے غور و فکر کرتے ہوئے وہ حیران و ششدر رہ گئے اور کبھی اپنے ذاتی محسوسات اور انفرادی تجربے کے حوالے سے ان سب کو اپنی تخلیقی آغوش میں بھینچنے کے لیے بے قرار ہو اٹھے۔
بقول ڈاکٹر قمر رئیس:

> "ــــ وہ (کرشن چندر) کائنات کے ہر منظر، حسن کے
> ہر پیکر اور زندگی کے ہر تجربے پر کبھی حیران ششدر ہو کر
> اور کبھی خود مسرت یا انتہائے غم سے لرزہ بر اندام ہو
> کر غور و فکر کر رہے تھے۔ نیلے آسمان کے نیچے وجود پذیر
> ہونے والی ہر شے ـــــ ہر واقعہ، ہر رنگ، ہر مہک،
> ہر آواز، ہر آہٹ ـــــ جیسے ان کے لیے تخیل میں
> نقاشی کر رہی تھی۔ وہ روز ازل ہی سے فطرت اور انسان
> کے لازوال اور بے کراں حسن کو آغوش میں لینے کے لیے
> بے قرار تھے..." (۹)

دراصل کرشن چندر کا رومان فطرت سے ہم آہنگی کی بنا پر ایک ابدی اور لافانی شکل اختیار کر لیتا ہے۔ اور ایک ایسا نقش دیرپا ثابت ہوتا ہے جسے مٹانا یا بھلانا

آسان کام نہیں —— ادب میں فطرت اور اس کے مظاہر کا اظہار کئی طرح سے ہوا ہے۔ کہیں فطرت سے رُوحانی تسکین حاصل کی گئی ہے اور کہیں فطرت کو محض رنگین منظروں کی طرح حظ اُٹھانے کے لیے استعمال کیا گیا ہے۔ اور کہیں فطرت کو عظیم طاقت کی علامت بنا کر ظاہر کیا گیا ہے۔ اس کی مثال ہمیں انگریزی ناول نگار ٹامس ہارڈی کے یہاں بہ آسانی مل جاتی ہے کیونکہ ہارڈی نے قدرت کو ایک ظالم اور جابر قوت کی صورت میں —— اپنے تخلیقی حوالے سے پیش کرنے کی کوشش کی ہے۔ ٹامس ہارڈی پر ہی کیا موقوف ہے۔ فرانس میں تو حسن کے تصور کو ہی یکسر تبدیل کر دیا گیا ہے وہاں حسن کی بجائے قبیح، بدہیئت اور مسخ شدہ صورتوں کو زیادہ سے زیادہ اُبھارا گیا۔ اسی سلسلے میں فطرت کو بھی کافی بھیانک ڈراؤنی صورت میں پیش کیا گیا۔

جبکہ کرشن چندر نے فطرت کو اس کے بالکل برعکس دیکھا ہے اور اس کی روشنی اور رنگوں سے بھرپور اکتساب کیا ہے۔ یہاں فطرت ایک جابر یا ظالم کی صورت میں ظاہر نہیں ہوتی بلکہ تخلیقی سرچشموں کا منبع ثابت ہوتی ہے —— مثلاً "دیدہ تر" کا درج ذیل اقتباس ملاحظہ ہو:

"—— سورج غربی پہاڑوں میں ڈوب رہا تھا —— غربی پہاڑوں کے اوپر چاروں طرف چمکتے ہوئے بادلوں کا جھرمٹ تھا۔ اور اس جھرمٹ کے اندر نیلا آسمان تھا۔ اور اس نیلے آسمان تلے سورج غروب ہو رہا تھا۔ چند لمحوں میں سونے کا چمکتا ہوا تھال شمالی افق کے نیچے چلا گیا۔ اور دفعتاً بادلوں کے کنارے نارنجی ہو گئے۔ اور ان میں ساحل در ساحل کرنوں کا نور پھیلتا چلا گیا اور کلغی نما بادل اٹھ کر چمکتی ہوئی فصیلوں، برجوں اور کنگروں کی صورت میں ڈھلنے لگے جیسے جادو کی چھڑی سے کسی طلسمی قلعے کا در کھل گیا تھا اور مرمریں گنبدوں، محرابوں، جالیوں اور ستونوں صحنچیوں اور دالانوں کے اندر ہی اندر ایک سحر آمیز نئی دنیا نکلتی جا رہی تھی اور لوگ ایک لمحے کے لیے سب

کچھ بھول کر اس حیرت انگیز منظر کو دیکھنے لگے اور منگو کو
احساس ہونے لگا جیسے یہ کوئی منظر نہیں ہے۔ یہ تو
ایک دیدہ ہو تو ہے۔ بادلوں کے اندر کرنوں کی پلکوں میں
گھرے ہوئے چہرے کو دیکھ کر یکایک منگو کو خیال آیا۔
جیسے یہ چہرہ کسی کی آنکھ ہو آسمان میں اور دوسری
آنکھ جھیل کی ہو ـــ پہاڑوں کے پپوٹوں سے گھری
ہوئی اور ان دونوں آنکھوں کے درمیان مغربی پہاڑی
کا بانسہ ہو کسی کی ستواں ناک کی طرح۔ جیسے یہ جنگل
میدان، وادی پہاڑ، زمین، آسمان یہ ہو کسی کا چہرہ
ہو ـــ کسی کا آشنا جانا پہچانا پیارا لیکن بھولا سا چہرہ
چہرے کا رنگ، رنگ سحر کی طرح سنہرا اور کنوارا جیسے
کچا دودھ اور روشن جیسے کرنوں ملا پانی" (۱۰)

کرشن چندر کی مندرجہ بالا سطور کو پڑھنے کے بعد بجا طور پر کہا جا سکتا ہے کہ یہ منظر نگاری کا ایک ایسا نادر نمونہ ہے جسے فسوں کاری یا زیادہ بہتر یہ ہوگا کہ سحر سازی کا اعلیٰ شاہکار تسلیم کیا جائے۔

رومان اور قدرت کے ملے جلے رنگوں سے تیار کیا ہوا ایک اور منظر دیکھیے اور پھر سوچیے کہ رومان کا اتنا حرکی اور طاقتور تصور کسی دوسرے ادیب نے پیش کیا۔

رومانی حقیقت کی تشریح اور تعبیر جس انداز سے کرشن چندر نے پیش کی وہ محض انھیں کا ذاتی حصہ ہو کر رہ گئی۔ اسی لیے 'جب کھیت جاگے'، کا دیباچہ لکھتے ہوئے سردار جعفری کو بھی تسلیم کرنا پڑا کہ:

"ـــ سچی بات یہ ہے کہ کرشن چندر کی نثر پر
مجھے رشک آتا ہے۔ وہ بے ایمان شاعر ہے جو افسانہ
نگار کا روپ دھار کے آتا ہے اور بڑی بڑی محفلوں، اور
مشاعروں میں ہم سب ترقی پسند شاعروں کو شرمندہ کر کے
چلا جاتا ہے وہ اپنے ایک ایک جملے اور فقرے پہ غزل

کے اشعار کی طرح داد لیتا ہے اور میں دل ہی دل میں
خوش ہوتا ہوں کہ اچھا ہوا اس ظالم کو مصرعہ موزوں
کرنے کا سلیقہ نہ آیا اور نہ کسی شاعر کو پنپنے نہ دیتا۔" ۱۱

سردار جعفری کی اس صاف گوئی کے بعد مندرجہ ذیل اقتباس دیکھیے:

"—— پیچھے وادی میں ندی کے کنارے پھل دار درختوں
کے مرغزار تھے۔ اور بید مجنوں کے گھیرے کنج تھے، جن
کی لانبی مخروطی ڈالیاں دور تک پانی میں جھکی ہوئی چلی گئی
تھیں —— اور دور تک دیکھنے میں ایسا معلوم ہوتا تھا کہ
جیسے ندی کے کنارے الھڑ دیہاتی دوشیزائیں سر
جھکائے زلفیں بکھرائے اپنی اپنی انگلیوں کے حنائی پوروں سے
پانی میں کھیل رہی ہوں۔ جن کے چاروں طرف زنگارنگ
پھولوں کے تختے تھے اور ان کے درمیان ٹھنڈے پانی کی
کوکیں چلتی تھیں۔ یہ کوکیں پھولوں کے تختوں سے گذرتی ہوئی
دھان کے کھیتوں کی طرف جاتی تھیں۔ اور جب چاندنی چمکتی
جب گڈریے کی بنسی بجتی جب دھان کی بالیاں سرسراتیں
تو ایسا معلوم ہوتا گویا دھرتی کے دم دم میں محبت کی لے
نام سی مہک رچ رہی ہے ...." (۱۲)

بنیادی طور پر کرشن چندر ایسے دل و دماغ کے مالک تھے جو فکر و تجربہ کی آنچ سے
منور ہو چکا تھا۔ انھوں نے اپنی ذہنی رفعت اور فکری بالیدگی کی بدولت اپنی
تیسری آنکھ سے دوسرے جہاں کا مشاہدہ بھی کر لیا تھا۔ انھوں نے چاند کی پُر نور کرنوں
کی طرح اور ندی کے بہتے ہوئے جل کی طرح ٹھنڈے اور پُر سکون انداز میں اپنے گرد و
پیش پر نظر ڈالی اور اس سے عبرت بھی حاصل کی لہٰذا وہ ان تمام کج رویوں، اور
بے اعتدالیوں سے صاف بچ نکلے جو رومان پرست ادیبوں کا مقدر بن چکی تھیں۔ اور
یہی وجہ ہے کہ وہ جلد ہی اس منزل تک پہنچ گئے جہاں سے زندگی کو ریزہ ریزہ نہیں بلکہ
ایک کل کی حیثیت سے دیکھا جا سکتا ہے اور جہاں پہنچ کر انسان قدرت کی اس پوری

کائنات کو اپنی گرفت میں لے لیتا ہے اور کرشن چندر نے اپنے بے مثال فن میں واقعی تمام قدرت کو اس کے لازوال حسن کے ساتھ اپنی آغوش میں بھر لیا۔ اور شاعرانہ صناعی کے ساتھ پیش کیا۔ اسی لیے سردار جعفری کی طرح آل احمد سرور بھی یہ اعتراف کرتے ہیں :

"—— کرشن چندر دراصل شاعر ہے جو اس رنگ و بو کی دنیا میں لا کر چھوڑ دیا گیا ہے اس کا کمال یہ ہے کہ اس نے ہندوستان کی بدصورتی اور حسن دونوں کو گلے سے لگایا ہے ..." (۱۳)

کہیں کہیں کرشن چندر کے یہاں رومانیت کے اظہار میں جنسی پہلو بھی ظاہر ہو گئے ہیں مگر اس طرح کہ اس میں کسی طرح کا تلذذ نہیں پایا جاتا ہے —— مثلاً شکست میں دیکھیے :

"—— پھر شام نے ونتی کے چہرے پر گلاب کے پھول کھلتے دیکھے۔ وہ اپنے سینے کے شفاف پردے سے اپنی چھاتیوں کو چھپانے کی کوشش کرنے لگی جہاں اس کے سینے کے طائر مضطرب اللہ اڑنے کو اوپر کو اٹھے ہوئے تھے یا شاید نیچے کو جھکے ہوئے تھے پکے ہوئے پھل کی طرح اور شیام کے دل میں ان پھلوں کو توڑنے کی خواہش تڑپنے لگی۔ ایک ضدی بچے کی طرح —— میں چند اما مانوں گا، میں چند اما مانوں گا، میں مروڑ لوں گا۔ مجھے لا دو، جلدی لا دو" (۱۴)

کرشن چندر کی نگاہ فطرت کے تعلق سے اتنی دور بیں واقع ہوئی ہے کہ وہ فطرت کے ہر منظر کو، چاہے وہ جنگل ہو، پہاڑ ہو، ندی ہو یا جھرنا ہو۔ بڑے بڑے پل ہوں یا لمبے چوڑے میدان —— الغرض یہ تمام چیزیں کرشن چندر کی صناعی کا جیتا جاگتا نمونہ بن جاتی ہیں۔ دراصل کرشن چندر کے یہاں یہ تمام فطری مرقعے ایک علامتی روپ دھار لیتے ہیں —— بقول ڈاکٹر قمر رئیس :

"—— کرشن چندر کے ناولوں اور کہانیوں میں وادیاں، سڑکیں، پل، سمندر، آسمان، آبشار، درخت، پھول، چرند

یہ مِل سب علامتی یا تمثیلی کردار بن جاتے ہیں اور یہ
سب مِل کر ایک ایسے مؤثر اور معنی خیز ماحول کی تخلیق کرتے
ہیں جو کسی دوسرے فن کار کی تخلیقات میں نہیں ملتا۔" (۱۵)

رومانی حقیقت نگاروں نے عورت اور مرد کی محبت کے تصور کو فطری رنگ میں دیکھنے کی کوشش کی ہے۔ اور انھوں نے ان عارضی رشتوں کی مخالفت کی ہے جو ان پر سرمایہ دارانہ سماج کی طرف سے تھوپے گئے ہیں، جہاں عورت اور مرد کے درمیان محبت کو غلط نگاہ سے دیکھا جاتا ہے اور انھیں ان کی خواہشوں کے خلاف غیر فطری ڈھنگ سے علاحدہ علاحدہ کردیا جاتا ہے۔ کرشن چندر نے اس سلسلے میں بہت کچھ لکھا ہے ــــــ زندگی کے موڑ پر جوان کا شاہ کار افسانہ ہے اس پر فتح محمد ملک نے جو رومانیت کے محض اس لیے خلاف ہیں کہ وہ انسان کو بغاوت پر ابھارتی ہے اور نتیجے میں مذہب ایسی روشن قدر کو بھی نہیں بخشتی۔ کرشن چندر کے تعلق سے زندگی کے موڑ پر سے اقتباس دینے سے قبل اپنی رائے کا اظہار اس طرح کرتے ہیں ــــــ ویسے یہاں یہ یاد رکھنے کے قابل ہے کہ فتح محمد ملک ایک ایسے نقاد ہیں جو فن کو محض مذہب کے حوالے سے دیکھنا زیادہ پسند کرتے ہیں۔ اس لیے ان کی تنقید ادبی کم اور مذہبی زیادہ ہوا کرتی ہے۔ وہ فرماتے ہیں :

"ــــــ لیجیے ادب میں حقیقت کا اظہار اس قدر تھوڑے
ہو رہا ہے کہ ہمارے افسانے پڑھنے کے بعد کردار دن کے
بارے میں ادر کسی حقیقت سے آشنا ہونے والے ہوا ان کے گھر
پر جاکر ملاقات ضرور کر سکے۔" (۱۶)

فتح محمد ملک نے یہ تمہید کیوں باندھی ہے اس کے تعلق سے بھی سن لیجیے۔ پھر آپ کی سمجھ میں مندرجۂ بالا عبارت کا مفہوم واضح ہو جائے گا۔ مزید وضاحت اس کے بعد ہوگی۔ فتح محمد ملک صاحب ہی کے بقول :

"ــــــ حقیقت نگاری اور رومانیت کے اسالیب کو
پروان چڑھانے والوں نے صرف ناز شیریں کو اس پر خوش ہونے
کا موقع تو مہیا کیا کہ اردو افسانے اس بالی عمر یا ہی میں
مغربی افسانے کا ہم پلہ رہے۔ لیکن ان اسالیب کے تحت

کی گئی افسانے کی مثال کچھ یوں رہے گی ــــ

"لاہور میں میں (کرشن چندر) نے ایک افسانے کے کمرہ نمبر ۱۷ لکھا تو وہ (اپندر ناتھ اشک) ہوسٹل میں ڈھونڈتے ڈھونڈتے کمرہ نمبر ۱۷ کے سامنے آ ہی نکلے۔ ان کا خیال تھا کہ افسانے کے مطابق میرا اپنا رہنے کا کمرہ بھی نمبر ۱۷ کا ہی ہوگا۔ ان کا خیال درست نکلا" (۱۷)

تو آپ کی اب سمجھ میں آیا کہ مندرجہ بالا عبارت کا مقصد کیا تھا۔ اب اس کے بعد مزید دیکھیے کہ محترم رومانیت پر کس طرح طنز کے تیر برسا رہے ہیں:

" ـــ بغاوت کا اصول یہ رہے کہ ہر نئی محرومی پر خدا کو کمینے سفلے رذیل کہا جائے اور عوام کے ساتھ حقارت انگیز ہمدردی کی نمائش کی جائے (ان داتا) وہاں ملاحظہ ہو۔

" ـــ چند میل آگے جا کر نوجوان عورت لاری سے اتر گئی ـــ اس نے ایک نگاہ بر کاش پر ڈالی گویا کہہ رہی تھی ـــ مجھے اچھی طرح دیکھ لو۔ ہم تم پھر کبھی نہ ملیں گے۔ میں اپنے گھر جا رہی ہوں، جہاں میرا خاوند اپنی بنتو کا انتظار کر رہا ہے ـــ اور پرکاش جو بیاہ نہ کرنے کا خیال رکھتا تھا۔ اپنے دل میں کہنے لگا ۔۔ ٹھیک ہے بنتو اس میں تمہارا کوئی قصور نہیں۔ یہ سماج کا قصور ہے اس زندگی میں اب کوئی خالص مرد یا عورت نہیں۔ بھائی، بہن، خاوند، بیوی، بھانجا، بھتیجی، ماموں، پھوپھی اور خالہ ہیں لیکن ایسا کوئی نہیں جو اپنے آپ کو مرد یا عورت کہے، کیسی عجیب بات ہے"۔

(زندگی کے موڑ پر) ص، ۱۸

تو یہ ہوئے رومانی حقیقت نگار ـــ آپ نے دیکھا فتح محمد ملک نے کرشن چندر کے جس افسانے کا ذکر کیا ہے اس کا ان کی تنقیدی فکر سے دور کا بھی واسطہ

نہیں ـــــ انھوں نے کرشن چندر کی رُومانیت کو دراصل سمجھا ہی نہیں۔ اور نہ ہی زندگی کے موڑ پر . . . افسانہ کا بنیادی خیال سمجھنے کی کوشش کی ـــــ فتح محمد ملک کا یہ کہنا کہ "بغاوت کا احوال یہ ہے کہ ہر نئی محرومی پر خدا کو۔ کمینے سفلے رذیل کہا جائے . . . قطعی درست نہیں بلکہ یہ ایک طرح کا بہتان ہے، کرشن چندر نے کبھی خدا کے تصوّر کو گالی نہیں دی۔ بلکہ جہاں کہیں بھی انھوں نے خُدا کے تصوّر سے اختلاف کیا ہے تو اس کی وجہ دوسری رہی ہے۔ انھوں نے خدا کے تصوّر کو ایک علامتی شکل میں پیش کیا ہے۔ اور یہاں پر خدا سے مراد وہ بڑے بڑے پونجی پتی اور سرمایہ دار ہیں جنھوں نے محنت کش طبقے کی زندگی اجیرن کر رکھی ہے اور انھیں بری طرح سے لوٹا کھسوٹا جا رہا ہے۔ ویسے بھی خالص مذہبی سطح پر خدا کے تصوّر نے ان سرمایہ داروں کے لیے ڈھال کا کام کیا ہے۔ اور مشرق میں تو اس تصوّر نے ہزارہا سال تک مفلس و قلاش لوگوں کو اپنی ذہنی بھول بھلیاں سے باہر نہیں نکلنے دیا۔ نتیجہ میں یہاں ہمیشہ راجہ اور مہاراجاؤں کو خدا کا نعم البدل سمجھا گیا اور ان کے ہر ظلم کو من جانب اللہ کہہ کر نظر انداز کر دیا گیا۔ کرشن چندر کو خدا سے کوئی بیر نہیں بلکہ بیر ہے تو اس کے یک طرفہ تصوّر سے ـــــ جو صرف سرمایہ داروں کو اپنی لازوال نعمتوں سے سرفراز کرتا ہے اور کروڑوں اربوں بدحال لوگوں کو ذلت اور بھک مری کی زندگی گزارنے پر مجبور کرتا ہے۔ خُدا کے اس تصوّر سے نہ صرف کرشن چندر کو اختلاف تھا۔ بلکہ حلقۂ ارباب ذوق کے بیشتر مصنفین بھی اس تصوّر کی نفی ہی کرتے ہیں۔ ن۔ م۔ راشد کی مثال سامنے رکھی ہے ـــــ اپنے زمانے میں علامہ اقبال نے بھی خدا کی نسبت شیطان کو اسی لیے ایک فعال کردار ثابت کیا تھا کہ اس میں تعمیر اور تخریب دونوں کی بھرپور صلاحیت ہے اب جہاں تک کرشن چندر کا تعلق ہے تو اس سلسلے میں انھیں کا یہ بیان ملاحظہ فرمائیں :

"ـــــ خُدا اور مذہب کے بارے میں ترقی پسندوں نے ہمیشہ رواداری سے کام لیا ہے اور جمہور کی رائے کا احترام کرنا سیکھا ہے۔ انھوں نے ہمیشہ یہ کوشش کی ہے کہ ان کی تحریر سے کسی شخص کی مذہبی دل آزاری نہ ہو۔ ترقی پسند ادیبوں میں آپ کو بمشکل دو یا تین

فی صدی دہریے ملیں گے ورنہ یہ تو بالعموم ـــــ راسخ العقیدہ مسلمان ہیں، ہندو ہیں، سکھ ہیں، عیسائی ہیں۔ اور جو لوگ دہریے ہیں وہ بھی اس حد تک ضرور مذہبی واقع ہوئے ہیں کہ وہ انسانیت چاہتے ہیں۔ انسانوں میں اشتراکِ عمل چاہتے ہیں، محبت چاہتے ہیں، انسانوں کے لیے علم چاہتے ہیں۔ کام چاہتے ہیں۔ اور سب سے بڑھ کر یہ کہ خلقِ خدا کا بھلا چاہتے ہیں"۔[۱۹]

حقیقت تو یہ ہے کہ کرشن چندر کے فن کو سمجھنے میں ہمارے بیشتر ناقدین سے بھول ہوئی ہے۔ انھوں نے کرشن چندر کی رومانیت کو صرف اوپر ہی اوپر سے دیکھنے کی کوشش کی اس کے اندر اترنے کی زحمت گوارہ نہیں کی ـــــ نتیجہ معلوم ـــــ کرشن چندر نے صرف خدا ہی نہیں بلکہ اس کی تمام پیدا کردہ چیزوں سے پیار کیا۔ اور اس کی تمام رنگینیوں کو اپنے فن میں سمیٹ لیا ـــــ طوفان کی کلیاں کرشن چندر کا ایک ایسا ہی ناول ہے جس میں شکست کی طرح کشمیر کی برف پوش وادیاں ہیں اور ان وادیوں میں پنپنے والی کہانیاں ہیں۔ اس ناول کا بنیادی خیال بھی رومانیت کے حسین و جمیل تاروں سے پرو کر پیش کیا گیا ہے:

"ـــــ پہاڑی راستے جو ہوئے۔ یہ زندگی کا انداز بن جاتے ہیں۔ جب راستے دور آتے ہوئے ایک دوسرے کے قریب ہو جاتے ہیں۔ اور مل کر پھر بچھڑ جاتے ہیں زندگی ـــــ! عبدل نے سوچا سیدھی سڑک نہیں رہے پہاڑی راستہ رہے۔ گو راہ کی قربت، وادی کے راستے کے اتنا قریب ہو گیا تھا کہ اس نے اس لڑکی کے دل آویز خد و خال کو بڑے قریب سے دیکھ لیا تھا اور وہیں ٹھٹھک کے رہ گیا تھا جس عمر میں وہ تھا اس عمر میں ہر جوان عورت حسین معلوم ہوتی ہے۔ جس وادی کا وہ رہنے والا تھا اس وادی کا حسن ساری دنیا میں مشہور ہے پھر بھی ایسی

رنگت، ایسا نکھار، ایسی صباحت، ایسی دل ربائی اس نے نہ دیکھی تھی۔ ایک لمحہ کے لیے اس کا سانس رک گیا تھا۔ اس کے قدم رک گئے تھے اور راستہ رک گیا تھا۔ اور آسمان میں اڑتے ہوئے بادل رک گئے تھے۔ کیونکہ جب خوبصورتی سامنے آتی ہے تو زندگی ایک لمحہ کے لیے رک کر اور جھک کر خراج تحسین ادا کرتی ہے اور پھر آگے بڑھ جاتی ہے۔" (۲۰)

صحیح بات یہ ہے کہ کرشن چندر بغیر فطرت کا سہارا لیے آگے بڑھ ہی نہیں سکتے، قدرت کا بے پناہ اور لازوال حسن ان کی کمزوری نہیں بلکہ طاقت بن جاتا ہے اور وہ اپنی اس طاقت سے ایسے شہ پاروں کو وجود بخشتے ہیں جنھیں دیکھ کر عقل انسانی دنگ رہ جاتی ہے۔ کرشن چندر نے صرف فطرت ہی کو ہزارہا اور گوناگوں رنگوں میں پیش نہیں کیا۔ بلکہ خدا کے تصور کی بھی عکاسی مختلف رنگوں میں کی ہے "دادر پل کے بچے" جو ان کا ایک اہم ناولٹ ہے۔ اس میں انھوں نے خدا کی جو فلسفیانہ توجیح اور تشریح کی ہے اس کی مثال صرف یونانی آزاد خیال مصنفوں کے یہاں ہی مل سکتی ہے۔ ورنہ اردو ادب کا دامن تو اس سے بالکل ہی خالی ہے۔ یہ کرشن چندر کی رومانیت کا کمال ہے کہ انھوں نے خدا کے تصور کو اپنے بھی تجربے اور فکر کی کسوٹی پر رکھ کر اس عظیم الشان ڈھنگ سے پیش کیا کہ معلوم ہوتا ہے کہ واقعی خدا اسی طرح مختلف صورتیں رکھتا ہوگا —— مندرجہ ذیل اقتباس میں خدا خود اپنے متعلق کہتا ہے:

"—— بہت بہت عرصہ گزر گیا، میں ایک آگ تھا۔ جو چٹانوں کو توڑ کر لاوے کی طرح باہر نکلا اور جسے جنگلی انسانوں نے ڈر کر بھگوان سمجھ کر پوجا۔ پھر میں پانی تھا جو سمندر کی اچھال کے ساتھ ساحل پر آیا اور لوگ ڈر کر پیچھے ہٹ گئے —— پھر میں سورج تھا جو بادلوں کو چیر کر نکلا اور سنہری دھوپ کی طرح ساری دنیا پر چھا گیا —— پھر میں ایک درخت تھا، ایک سانپ تھا۔ ایک چٹان تھا اور

اور میرے اتنے نام تھے اور اتنی صورتیں تھیں اور اتنے مقام تھے ـــــ جتنے انسانی چہرے ہیں۔ ان کی خواہشیں ہیں اور ڈر ہیں ـــــ پھر انسان نے ڈر پر فتح پالی اور میں پیڑوں، چٹانوں اور پانیوں سے نکل بھاگا۔ اور سورج سے بھی اوپر خلا میں چلا گیا ـــــ اب میرا نہ کوئی چہرہ تھا، نہ مقام تھا، نہ صورت تھی نہ نام تھا۔ میں صرف ایک تھا ـــــ زمینوں اور آسمانوں سے اونچا ـــــ دور ـــــ اونچے سنگھاسن پر بیٹھا ہوا لاکھوں زمینیں میرے گرداب میں تھیں اور کروڑوں سورج وحدت کی حیرت میں تھے کہ میں کیا دیکھتا ہوں کہ ایک چھوٹی سی گیند انسان کے چھوٹے سے ہاتھوں نے خلا میں اچھال دی اور وہ گیند زمین اور آسمان کی پہنائیاں ناپتی ہوئی سورج اور چاند کا طواف کرتی ہوئی نظام شمسی سے گزرتی ہوئی میرے تخت سے آ لگی، میرا سنگھاسن ڈول گیا اور میں سوچنے لگا ..... میں کیا ہوں ـــــ" (۳۱)

حق بات تو یہ ہے کہ خوبصورتی کے معاملے میں کرشن چندر ایک Pagan ہے۔ پنڈت جواہر لال نہرو کے بارے میں کسی نے کہا تھا . . . بیسویں صدی کی سیاست میں نہرو ایک Pagan ہے . . ." اس مقولے کا من وعن کرشن چندر پر بھی اطلاق ہوتا ہے۔ وہ بیک وقت مادہ پرست بھی ہیں اور انقلابی واشتراکی بھی مگر اس کے باوجود وہ فطرت اور کائنات سے رشتہ توڑنا نہیں چاہتے اور اپنے آپ کو قدرت وکائنات کے حسن سے محروم کرنا نہیں چاہتے۔ حالانکہ وہ خدا پر ایمان بھی نہیں رکھتے۔ مگر حسن کی چوکھٹ پر سجدہ بجا لانا اپنا فرض سمجھتے ہیں:

"ـــــ اس کی نیلی آنکھوں کی حیرت موہنی اس کے لبوں کی پتلی خمیدہ مسکراہٹ جیسے پہلے دن کے چاند کا سپید کنارہ اس میں ایسی پاکیزگی تھی جو مرتے ہوئے بھلا دوں

کے دلوں پر بھی تسکین کا پھاہا رکھتی تھی۔ ایسا معلوم ہوتا
تھا جیسے وہ ساری کائنات کے دکھ اور درد کا بار اپنے نازک
قوس پر اٹھائے ہوئے رہے۔ کرسچین اسے دیکھتے ہی اپنے
درد میں کمی محسوس کرتا، گویا وہ کرب انگیز طوفانی لہریں جو
اس کے سینے اور دھڑ میں تڑپ رہی ہیں۔ اب مدھم اور
ہلکی ہوتی جا رہی ہیں اور جب وہ اس سے ہمکلام رہتی
یا اس کی چھاتی پر ہاتھ پھیرتی رہتی اس کا درد مدھم رہتا
اور اس کی جلتی ہوئی آنکھوں میں غنودگی پیدا ہونے لگتی اور
اس کے سانس کی روانی ٹھیک ہونے لگتی۔ کرسچین اس
وقت ایسا محسوس کرتا گویا جاڑے کی آنکھوں میں مریم کا
تقدس رہے اور اس کے ہاتھوں میں باپ یسوع کی سچائی۔" ۲۲

کرشن چندر کی رومانیت کا اگر تجزیہ کیا جائے تو اس کے بنیادی عناصر یہ
ہوں گے تخیل، جذباتی شدت، معصومیت، فطرت کی سادگی اور پرکاری، وجدانی
تاثر، اور خوابوں اور احساس جمال کی فراوانی، ان سب کا استعمال جس جس وسیلے سے
کرشن چندر نے اپنے فن میں کیا وہ کسی اور دوسرے اردو ادیب سے ممکن نہ ہو سکا ——
بعض اوقات تو یہ تمام عناصر ایک ساتھ اس طرح گھل مل گئے ہیں کہ ان کا تجزیہ کرنا دشوار
ہو جاتا ہے کہ کب اور کہاں کس کی حد ختم ہو جاتی ہے اور کس کی شروع ہو جاتی ہے۔ اس
سلسلے میں افسانہ "غالیچہ" کا ایک منظر ملاحظہ فرمائیں:

" —— مجھے یاد ہے گانے کے بعد وہ ناچتی تھیں۔ میں
نے اس کا چہرہ نہیں دیکھا۔ میں اس کے پاؤں دیکھتا رہا
دھندلے تاریک پاؤں جن میں حنا کی سرخ لکیریں
بجلی کی طرح چمک جاتی تھی۔ اس تاریکی میں صرف یہاں
روشنی تھی۔ وہ ناچتی رہی، اس تاریکی میں حنائی لکیروں کا ناچ
دیکھتا رہا —— اور جب ناچ بھی بند ہو گیا تو میں نے
وہ پاؤں اٹھا کر اپنے سینے میں رکھ لیے کیوں یہ پاؤں آج

تک سلسلے میں محفوظ ہیں ------ کیا اس اہرام میں ممیوں کے سوا اور کسی کے لیے جگہ نہیں ہے" ۴۳

بعض اوقات کرشن چندر کی نادر تشبیہات اور اچھوتے استعارہ سازی کے عمل کو دیکھتے ہوئے بے ساختہ ورڈز ورتھ اور میر انیس کے فن کی یاد آتی ہے جس طرح میر انیس نے اپنے مرثیوں میں منظر نگاری کا حق ادا کیا ہے۔ نثر میں اس کی مثال صرف کرشن چندر کا فن ہی نظر آتا ہے ------ بلا مبالغہ کرشن چندر نے فطرت اور حسن کے تعلق سے جو بے مثال مرقعے اردو ادب کو عطا کیے ہیں اس کے احسان سے اردو ادب اور بالخصوص افسانوی ادب سبکدوش نہیں ہو سکتا ------ اس سلسلے میں ڈاکٹر قمر رئیس صاحب یہ کہنے میں بالکل حق بجانب ہیں کہ:

"------ کرشن چندر کے سرمایۂ ادب میں اسلوب و اظہار، تکنیک اور ہیئت کے جو رنگارنگ تجربے ملتے ہیں اگر اردو افسانوی ادب کے سارے تجربات کو یکجا کیا جائے تب بھی کیفیت اور کمیت کے لحاظ سے کرشن چندر کا پلہ بھاری رہے گا ------ اس میدان میں کرشن چندر نے جس اعتماد، جرأت، وسعتِ فکر اور تخیلی نادر کاری سے کام لیا ہے کوئی دوسرا ادیب ان کے آس پاس بھی دکھائی نہیں دیتا" ۴۴

آئیے ایک بار پھر فطرت کو اس کی تمام حشر سامانیوں کے ساتھ کرشن چندر کے فن کے حوالے سے دیکھیں ------ مندرجہ ذیل اقتباس "مٹی کے صنم" کا ہے:

"اس جنگل میں کھجوری دھاری والے چیتے پائے جاتے ہیں اور بٹن کی سی ناک والے ریچھ ------ یہاں مغرور بارہ سنگھے پائے جاتے ہیں اور نازک بدن، خوش ادا ہرنیاں جن کی بڑی بڑی آنکھیں دیکھ کے محبت کے افسانے یاد آتے ہیں۔ فرش پر ہری ہری گھاس اور گھنی جھاڑیوں کے غالیچے بچھے ہیں۔ ان غالیچوں پر رت گلے (جنگلی مرغ) اپنی کلغیوں والے سر اٹھائے بڑی شان سے چہل قدمی کرتے نظر

آ رہی ہیں ـــــــ جنگل طرح طرح کے پھولوں کی مہک سے مسحور
ہوتا ہے ان سب پھولوں کی مہک سے اوپر چیڑھ کے جنگل
کی تیز مہک ہوتی ہے۔ ہوا جب چیڑھ کے درختوں کے
جھرمٹوں کو چھیڑ کر چلتی ہے تو جنگل جنگل چیڑھ کے جھومر۔
کبھی پرشور جیسے سینکڑوں ندیاں سمندر کی طرف بہتی ہوں۔
کبھی اتنی دھیمی جیسے کوئی ننھی سی خواہش دل کو ٹٹولے ـــــــ
یہاں آکر وہ سکون ملتا ہے جو کبھی ہماری ابتداء میں تھا چیڑھ
کے درخت کے کسی تنے سے لگ کر آنکھیں بند کر کے جھومروں
کی سنسنی سنتے سنتے میں نے اکثر یہ محسوس کیا ہے جیسے
میں بھی درخت بن گیا ہوں۔ میرے دھڑ سے شاخیں پھوٹ
رہی ہیں۔ شاخوں پر پتے نکل آئے ہیں۔ پتوں کے جھومر
ہوا میں جھومتے ہیں اور میرے بدن سے وہ سنسنی پیدا
ہوتی ہے ـــــــ جس کا میں حصہ تھا۔ لیکن جسے میں نے
جنگل سے کاٹ کر گنوا دیا۔ میں یہ نہیں کہتا کہ انسان کو
واپس جنگل میں چلا جانا چاہیے۔ لیکن اسے جنگل ضرور
باقی رکھنے چاہئیں، جہاں اگر داخل ہو تو اپنی بندوق باہر
رکھ کر داخل ہو ـــــــ اور خود سے آباد کے داخل ہو۔ کیونکہ
ایسی جگہ مندروں کی طرح مقدس ہوتی ہے۔" (۲۵)

کرشن چندر کی رومانیت نہ تو مجہولیت سے عبارت ہے اور نہ ہی ماضی پرستی
کا اعلان نامہ ـــــــ ایسا نہیں کہ انھوں نے روایت کو یکسر نظر انداز کردیا۔ بلکہ
انھیں ماضی اور روایت کے صرف اسی حصے سے سروکار ہے جو زندگی کا درس دیتا
ہے۔ جینا سکھاتا ہے۔ عزم و ہمت سے عاری اور جوش و ولولے سے خالی فن ان
کے نزدیک فن نہیں بلکہ فن کی تکذیب ہے۔ زندگی کی تکذیب ہے۔ وہ فطرت اور
اس کے حسن سے اسی معنی میں محبت کرتے ہیں کہ وہاں انھیں حسن نظر آتا ہے۔ زندگی نظر
آتی ہے۔ فطرت جو انسان کو جینے کا سبق سکھاتی ہے اس میں جوش اور ارادے کی

قوت پیدا کرتی ہے۔ اس لیے ہم ان کی رومانیت کو ماضی پرستی سے عبارت نہیں کرسکتے۔
ڈاکٹر احمد حسن سے بمبئی میں ملاقات کے دوران اس سوال کا کہ . . . حسن کے متعلق
آپ کا کیا نظریہ ہے . . . اس کا جواب کرشن چندر نے جس تفصیل کے ساتھ دیا ہے
اس سے فطرت اور اس کے حسن کے تعلق سے بلکہ انسان کے تعلق سے ان کا نقطۂ نظر
بخوبی واضح ہو جاتا ہے۔ وہ کہتے ہیں:

"…… کائنات کی ہر شے میں اس کی افادی حیثیت
سے قطع نظر اس کی ترتیب میں حسن پایا جاتا ہے۔ یہ
حسن عورت، پھول، شفق، شبنم، قوس و قزح تک ہی
محدود نہیں ہے بلکہ کائنات کے بنیادی قوانین میں
سے ہے خود زندگی کائنات کے تخلیقی حسن کا خوبصورت
ترین کرشمہ ہے۔ جب یہ حسن مادہ احساس سے متحرک
ہو کر اپنا قالب تبدیل کر لیتا ہے اور حیات کی دلچسپ
رعنائی میں ڈھل جاتا ہے۔ چونکہ ہر شے کی ترتیب میں
حسن ہے اس لیے ادب کی تخلیق اور ترتیب اور تزئین
میں بھی ہر ادیب کو حسن کاری کو ملحوظ رکھنا چاہیے۔
آپ کیا کہتے ہیں۔ یہ بہت اہم ہے۔ لیکن کس طرح کہتے
ہیں یہ بھی اتنا ہی اہم ہے۔ اس لیے ہر ادیب اپنے
ادب میں زندگی کو اس طرح سمو کر پیش کرتا ہے کہ وہ
روزمرہ کی زندگی سے قریب ہوتے ہوئے بھی اس کے
حسن کی رعنائی کو چھو کر ایک نئی اور انوکھی تخلیق بن جاتی
ہے۔ صحافت اور ادب میں یہی فرق ہے۔ روزمرہ کی
زندگی ایک اخبار بھی بیان کرتا ہے اور ایک ادیب بھی۔
دونوں کے تجربے، مشاہدے اور اطلاعات کا منبع
ایک ہے۔ لیکن دونوں کے مواد کی ترتیب بالکل الگ ہوتی
ہے۔ ادیب چونکہ حسن کار ہوتا ہے۔ اس لیے وہ ایک ایسی

تصویر کھینچتا ہے جو مُتلوّن ذہن کے آئینہ خانے میں جگمگاتی رہتی ہیں۔ ادیب کے لیے فنِ حُسن کاری سے واقف ہونا بہت ضروری ہے وہ حُسن کار بھی ہوتا ہے حُسن پرست بھی ہوتا ہے۔ شاعرانہ لطافت، ذوقِ جمال اور آرائشِ خیال کا صحیح ادراک رکھتا ہے جس ادب میں دیرپا نیز حسین قدر کم ہوں گی اس حد تک وہ ادب آپ میں ناکام رہے گا۔"

زندگی چونکہ خود کائناتی حُسن کی ایک بہترین تخلیق ہے۔ اور ہر ستارے اور سیارے پر نہیں پائی جاتی۔ اس لیے زندگی کا احترام ہر ادیب کے لیے بے حد ضروری ہے۔ ایک حُسن کار بالعموم ان تمام چیزوں کا، جماعتوں کا اور طاقتوں کا دشمن ہوتا ہے جو اس دنیا سے زندگی کو ختم کر دینا چاہتی ہیں۔ میرے یہاں جنگ کے خلاف جو احتجاج پایا جاتا ہے اس کی سیاسی اور سماجی اور انسانی اہمیت سے قطع نظر اس احتجاج کا پہلو ایک یہ بھی ہے کہ جنگ میں لاکھوں انسان مرتے ہیں اور کروڑوں انسان سالہا سال تک اس بہیمیت کا اور ظلم کا بدلہ چکانے میں مصروف رہتے ہیں۔ حُسن ایک تخلیقی عمل ہے۔ اور اس لیے ارتقاء پذیر بھی ہے۔ حُسن کے وجود کو کائنات کی ایک قدرِ مطلق تو سمجھا جا سکتا ہے۔ لیکن اس کے ارتقائی عمل کو قدرِ مطلق نہیں سمجھا جا سکتا ——— کہنے کا مطلب یہ ہے حسن کا ہونا ضروری ہے۔ ہ لیکن اس کی اشکال مختلف ہو سکتی ہیں۔ قرن ہا قرن کے عمل سے اس کی ترتیب میں اور خواص میں تبدیلی بھی پیدا ہو سکتی ہے جیسے سونے کا چمکتا ہوا ٹکڑا بھی خوبصورت ہے لیکن گوشوارے پر چمکتا ہوا سنہری آویزہ اس سے زیادہ خوبصورت ہے۔ مادّے کے حُسن کی ایک ارتقائی صورت ایک حسین پھول بھی ہے۔ لیکن اس سے حسین تر ایک ہنستا ہوا بچّہ ہے۔ اس حسین تر بچّے کی حسین تر صورت زندگی کی وہ شکل ہوگی، نظامِ حیات کا وہ ڈھانچہ ہوگا، سماج کا وہ عمل ہوگا جس میں اس کے پھلنے بڑھنے، ترقی کرنے اور کلی سے چٹک کر ایک خوبصورت پھول کی طرح مہکنے کے سارے لوازم موجود ہوں جو سماج یا نظامِ زندگی اپنے افراد کو یہ سہولتیں زیادہ سے زیادہ مہیا کرتا ہے وہ یقیناً اس نظامِ زندگی سے زیادہ حسین ہے جو بنی نوعِ انسان کو ترقی کرنے، پھولنے پھلنے، آگے بڑھنے اور اپنی فطری صلاحیتوں کو بروئے کار لا کر ایک بہتر سے بہتر دنیا کی تخلیق کرنے سے روکتا ہے۔ سیاست اور سماجیات

کے اصولوں سے قطع نظر ایسا نظام زندگی بنیادی طور پر بدصورت بھی ہوتا ہے۔ حُسن کی تخلیق کرنا، اپنے احساسِ جمال سے احساسِ حُسن کی خفتہ قوتوں کو انسانی دلوں میں جگانا ہر ادیب کا فرض ہے نہ صرف ہر ادیب کا فرض ہے بلکہ ہر انسان کا فرض ہے۔" ۲۶

اتنا طویل اقتباس دینے کا مطلب صرف یہی تھا کہ ہم بذاتِ خود مصنف کے نقطۂ نظر سے بھی واقف ہو سکیں —— کہ آیا وہ خود رومانیت کو کن معنی میں استعمال کرتا ہے اس لحاظ سے دیکھا جائے تو کرشن چندر نے حُسن کے تعلق سے جو نظریہ پیش کیا ہے اس میں کل کائنات کی خواہشوں کا دل دھڑکتا ہے اور یہ نظریہ اتنا ہمہ گیر اور متنوع اور پھیلا ہے کہ جس کی تھاہ پانا ہر کس و ناکس کے بس کی بات نہیں —— اس زاویۂ نگاہ سے اگر کرشن چندر کے تخلیقی سرمائے کا جائزہ لیا جائے تو معلوم ہوگا کہ کرشن چندر کا کوئی ناول اور کوئی افسانہ بھی ایسا نہیں جو محبت کے ابدی جذبے سے سرشار نہ ہو اور جس میں رومانیت کا کوئی نہ کوئی عنصر نہ ہو۔ حالانکہ بعض نقادوں کو یہ بات کھلتی ہے اور وہ محض رومانی فضا کی بنا پر ان کے ناولوں اور افسانوں کو زیادہ اہمیت نہیں دیتے۔ مگر حقیقت یہ ہے کہ رومان کا جو زندہ جاوید تصور کرشن چندر نے اُردو ادب کو دیا اس سے پہلے یہ تصور مفقود تھا —— کرشن چندر نے رومان کے تصور کو حُسن سے الگ کر کے ادب میں ایک آفاقی تصور کی داغ بیل ڈالی اور یہی وجہ ہے کہ وہ کسی موضوع پر لکھ رہے ہوں —— محبت کا یہ آفاقی جذبہ ان کے کرداروں میں کہیں بھی کسی بھی وقت پیدا ہو جاتا ہے۔

"غدار" ان کا ایک ایسا ناول ہے جو ۱۹۴۷ء کے فرقہ وارانہ فسادات کے پس منظر میں لکھا گیا ہے اور جس میں دونوں طرف ہونے والے مظالم کی نقاب کشائی کی گئی ہے مگر یہاں بھی ان کے محبت بھرے دل نے رُومانیت کا ایک آفاقی پہلو نکال لیا:

"—— اور پھر جب اس نے انگوٹھا چوستے چوستے سر اُٹھا کر یکبارگی میری طرف جو معصوم نظروں سے دیکھا تو گویا کسی نے میرے دل کے دامن کو چھو لیا۔ اُس رات کی

خاموشی کا ہر ذرّہ بول اٹھا اور چیخ چیخ کر فریاد کرنے لگا۔
اور سات سمندروں، سات تہذیبوں، سات فیصلوں،
سات نفرتوں کو روندتی ہوئی۔ نگی ہوئی اس بچّے کی بھوکی
بلکتی بیزار روح مجھ تک آئی اور اس زور سے میرے دل سے
چمٹ گئی، جیسے وہ ہمیشہ سے اس کا حصّہ تھی۔" ۲۷

کرشن چندر کی اس رومانیت سے بیزار ہو کر ایک مرتبہ ڈاکٹر محمد حسن نے
لکھا تھا:

"—— کرشن چندر نے رومان کو فن میں جگہ دی اور
ابھی تک ان کی کہانیاں اس محور سے آگے نہیں بڑھی
ہیں۔۔۔" ۲۸

اس میں کوئی شک نہیں کہ کرشن چندر کے یہاں رومانیت کی جڑیں اتنی گہری
چلی گئی ہیں کہ ان کی ہر تحریر میں اس کا عکس موجود ہے۔ گو کہ اس عکس میں بھی تنوع کا پہلو
ہر مقام پر اجاگر ہے تاہم کرشن چندر کے بعض ناولوں اور افسانوں میں رومانی تصور کی تکرار
سے ایک طرح کی یکسانیت کا بھی احساس ہوتا ہے جس کی طرف ڈاکٹر صاحب نے اشارہ
کیا ہے۔ مگر جب ہم کرشن چندر کے سابق بیان جس میں انھوں نے حسن کی تعریف کی ہے
کو سامنے رکھتے ہیں تو یہ تسلیم کرنے میں کوئی قباحت محسوس نہیں ہوتی کہ کرشن چندر
نے حسن کو اضافی قدر کی حیثیت سے نہیں بلکہ دائمی قدر کی حیثیت سے قبول کیا ہے۔ اس
لیے ان کی رومانیت لائق ستائش ہے —— وقار عظیم نے رومانیت کا تجزیہ
کرتے ہوئے اور اس کے کردار پر برافروختہ نقادوں کا منہ توڑ جواب دیتے ہوئے بڑی
بصیرت افروز باتیں کہی ہیں:

"—— مگر رومانیت نکتہ چینیوں کی اس نکتہ چینی
اور سخت گیریوں کی اس سخت گیری پر مسکراتی اور اپنے
گوشۂ عافیت میں بیٹھی اپنی ابدیت کے یقین کے سہارے
زندہ ہے۔ رومانیت بعض باتوں میں حقیقت کی ہم سر
نہیں اور اس لیے بعض حیثیتوں سے اس کی رسائی اس کی

عظمت تک نہیں ـــــ لیکن اس کی بعض باتیں جو اس رومانیت کی ضامن ہیں اور جن کی بنا پر اس کی جگہ ہر کس و ناکس کے دل میں ہے۔ یہ صحیح ہے کہ بعض باتوں میں وہ حقیقت کی ہمسر نہیں، لیکن بعض باتیں ایسی بھی ہیں جو صرف "رومانیت" کے حصے میں آئی ہیں، اور "حقیقت" ان سے محروم ہے۔ جو باتیں حقیقت کا عیب سمجھی جاتی ہیں۔ رومانیت کا دامن ان سے پاک ہے ـــــ "رومانیت" حقیقت کی طرح جذبہ و دستار پیش کر دا عظوں کے منبر کی شیدائی نہیں وہ حقیقت کی طرح زندگی کے معمولی بے حیثیت اور بعض اوقات ناخوش گوار موضوعات کو اپنی زندگی کا سہارا نہیں سمجھتی۔ وہ مشاہدے کی فراہم کی ہوئی تفصیلات کے کانٹوں سے الجھ کر نہ اپنا دامن چاک کرتی ہے اور نہ اپنے مخاطب کو اس میں الجھا کر اس کے دل و جگر کا خون کرتی ہے۔ اور یہی چیزیں ہیں جن کی بنا پر ہمارے میں رومانیت کو ہمارے دلوں کا قرب حاصل رہے گا۔"[۲۹]

آئیے اس سلسلے میں کرشن چندر کے مشہور افسانہ "پورے چاند کی رات" کا ایک منظر دیکھیے۔ جہاں فطرت اور محبت ایک دوسرے میں اس طرح ضم ہو گئے ہیں کہ انھیں ایک دوسرے سے علاحدہ نہیں کیا جا سکتا:

"ـــــ دیر تک وہ خاموش رہی۔ پھر وہ آپ ہی آپ ہنس کر بولی... ابا میرے پگڈنڈی کے موڑ تک میرے ساتھ آئے تھے۔ کیونکہ میں نے کہا مجھے ڈر لگتا ہے آج مجھے اپنی سہیلی رجو کے گھر سونا ہے، سونا نہیں ہے جاگنا ہے۔ کیونکہ بادام کے شگوفوں کی خوشی میں ہم سب سہیلیاں رات بھر جاگیں گی اور گیت گائیں گی اور

یہی تو سلے بہار سے تیاری کر رکھی تھی۔ اِدھر آنے کی لیکن
دھیان ہو گیا کپڑوں کا یہ جوڑا جو کل دھویا تھا آج سوکھا
نہ تھا، اسے آگ پر سکھایا ——— اور اماں جنگل سے
لکڑیاں چُننے گئی تھیں وہ ابھی آئی نہ تھیں۔ اور جب تک
وہ نہ آئیں میں مکی کے بھٹے اور خشک خوبانیاں اور
جڑوالو تمہارے لیے کیسے لا سکتی ہوں۔ دیکھو یہ سب
کچھ لائی ہوں تمہارے لیے، ہائے تم تو سچ مچ خفا
کھڑے ہو ——— میری طرف دیکھو میں آگئی ہوں۔
آج پورے چاند کی رات ہے آؤ کنارے لگی ہوئی کشتی
کھولیں اور جھیل کی سیر کریں۔

اُس نے میری آنکھوں میں دیکھا اور میں نے اُس کی
محبت اور حیرت میں گم پتلیوں کو دیکھا جن میں اس وقت
چاند چمک رہا تھا اور یہ چاند مجھ سے کہہ رہا تھا
جاؤ کشتی کھول کے جھیل کے پانی پر سیر کرو۔ آج بادام
کے پیلے شگوفوں کا مسرت بھرا تیوہار ہے۔ آج اس نے
تمہارے لیے اپنی سہیلیوں اپنے ابا اپنی ننھی بہن
اپنے بڑے بھائی سب کو فریب میں رکھا کیونکہ آج پورے
چاند کی رات ہے ——— اور بادام کے پیڑ خنک شگوفے
برف گالوں کی طرح چاروں طرف پھیلے ہوئے ہیں اور کشمیر
کے گیت اس کی چھاتیوں میں بچے کے دودھ کی طرح
اُمڈ آئے ہیں۔ اس کی گردن میں تم نے موتیوں کی
یہ سلوری دیکھی ——— یہ سُرخ ہی اس کے گلے
میں ڈال دی اور اس سے کہا ——— تو آج رات بھر جاگے
گی، آج کشمیر کی بہار کی پہلی رات ہے۔ آج تیرے گلے
سے کشمیر کے گیت یوں کھلیں گے جیسے چاند کی رات

میں زعفران کے پھول کھلتے ہیں ـــــ یہ سرخ ستلوی پہنی ہے۔" (۴۰)

"پورے چاند کی رات" کا بنیادی خیال یہ ہے کہ ایک نوجوان کی ذراسی بھول اس کے کامیاب عشق کو المیے سے دوچار کر دیتی ہے ـــــ ہوتا یہ ہے کہ یہ نوجوان جب گھر لوٹتا ہے تو دیکھتا ہے کہ اس کی محبوبہ کسی اور نوجوان سے ہنس ہنس کر باتیں کر رہی ہے۔ اور اسے اپنے ہاتھوں سے کھانا کھلا رہی ہے۔ یہ دیکھ کر وہ اپنی محبوبہ سے بدگمان ہو جاتا ہے اور اس سے بغیر کچھ کہے سنے چلا جاتا ہے ـــــ دوبارہ کافی عرصے بعد وہ کشمیر واپس آتا ہے تو سب کچھ بدل چکا ہوتا ہے یعنی اب وہ بوڑھا ہو چکا ہے اور اس کی محبوبہ بھی بوڑھی ہو چکی ہے۔ دونوں کے بال بچے ہیں اور بچوں کے بھی بچے ہو چکے ہیں۔ آخر میں جب یہ دونوں ملتے ہیں تو اس وقت اس راز پر سے پردہ اٹھتا ہے کہ محبوبہ جس نوجوان کو اپنے ہاتھوں سے کھانا کھلا رہی تھی وہ اس کا بھائی تھا ـــــ اس حقیقت کے جاننے کے بعد دونوں کے دل کا میل صاف ہو جاتا ہے۔ اور دونوں اپنی موجودہ زندگی سے مطمئن ہو کر پچھلی غلطیوں کو اور ان سے پیدا ہونے والے دکھوں کو فراموش کر دیتے ہیں ـــــ یہ کہانی فنکارانہ چابکدستی کے ساتھ لکھی گئی ہے مگر بعض ناقدین کرشن چندر کی اس کہانی سے محض اس لیے متفق نہیں کہ انھیں اس میں کہانی پن نظر نہیں آتا صرف الفاظ کی جادوگری دکھائی دیتی ہے ـــــ ایسے ہی ایک ناقد جناب وارث علوی بھی ہیں، جنھوں نے کرشن چندر کو سمجھنے میں بھول ہی نہیں بلکہ ان کے تمام افسانوی کردار کو مسخ کر کے پیش کرنے کی کوشش بھی کی۔ تاہم اس سے کرشن چندر کی عظمت میں ذرا بھی فرق واقع نہیں ہوتا۔ . . وارث علوی اس کہانی کا تجزیہ اس طرح کرتے ہیں:

"ـــــ پورے چاند کی رات" میں کرشن چندر کے غنائی اسلوب نے وہ طلسمی فضا پیدا کی کہ افسانے کے پرستاروں کو احساس تک نہیں ہوا کہ یہ افسانہ بھی بنیادی طور پر غیر انسانی افسانہ ہے۔ غیر انسانی اس معنی

میں کہ بجائے اس کے کردار اپنے اعمال کے نتائج زمان و
مکان میں بھگتیں اور اس میں ایک طرح ایک ڈرامائی عمل کو
بروئے کار لائے ——— افسانہ عمل کی قیمت پر لفاظی
اور غنائیت کا سودا کرتا ہے اور انسانی صورت حال کو
غنائی اور ایک معنی میں ماورائی صورت حال میں بدل
دیتا ہے۔ یہ افسانہ ایک نوجوان کی پہلی محبت کی
دلفریب کہانی ہے۔ لیکن محبت بیچ ہی میں ختم ہو جاتی
ہے۔ اور وہ بھی بالکل فلمی انداز سے۔ نوجوان گھر لوٹتا
ہے تو دیکھتا ہے اس کی حسین محبوبہ کسی اور ہی نوجوان
سے ہنس ہنس کر باتیں کرتی اور نوالے کھلاتی ہے۔
نوجوان کچھ بھی کہے سنے بغیر چلا جاتا ہے عرصے بعد
جب وہ دوبارہ جنت نشان کشمیر واپس آتا ہے تو
بوڑھا ہو چکا ہوتا ہے، اس کی بیوی ہے بچے ہیں۔ بچوں
کے بچے ہیں۔ اس کی اولین محبوبہ اس پرانے گھر میں
رہتی ہے۔ وہ بھی بوڑھی ہو چکی ہے۔ اس کے بچے بھی
ہیں اور بچوں کے بچے ہیں ——— بچھڑے ہوئے ملتے
ہیں تو اس راز سے پردہ اٹھتا ہے کہ جس نوجوان کو
وہ نوالے کھلا رہی تھی وہ تو اس کا بھائی تھا۔ چھ سال
انتظار کرنے کے بعد اس لڑکی نے شادی کر لی اور اب تو
وہ گھر اور بچوں میں خوش ہے ——— دو چاہنے والے
بوڑھے ہو کر ایک دوسرے سے ملتے ہیں۔ ان کے بچے
کے بچے ایک دوسرے کے ساتھ کھیلنے لگ جاتے ہیں
موجودہ لمحے کی خوشی میں پچھلی غلطیوں اور دکھوں کو
بھلا دیا جاتا ہے ——— کیا یہ شیکسپیئر کے آخری
ڈراموں کی Reconciliation ہے۔ کیا یہ رومانیت

> کی Revelation ہے۔ جو بتاتی ہے کہ ایک چھوٹی سی غلطی
> زندگی کی رائیگانی کا کیسا سبب بنتی ہے۔ کیا یہ وقت
> کی تفہیم ہے جو تمام ناہمواریوں کو ہموار کر دیتا ہے۔
> اور زخموں کو مندمل ـــــ اور اس لیے آدمی رسے
> لذت کے سرچشمے تک پہنچ لیتا ہے۔ کیا یہ بیتی
> یادوں کی محبت کی تفہیم ہے۔ اپنی غلطی پر پشیمانی کی تفہیم
> ہے، بیت گیا سو بیت گیا کی روحانی افسردگی کی تفہیم
> ہے۔ میرا خیال ہے تفہیم کی بحث ہی بے کار ہے کہ
> تفہیم افسانوی عمل سے پیدا ہوتی ہے اور یہاں عمل
> نہیں محض شاعرانہ اور صوفیانہ باتیں ہیں جو نہ
> صورت حال کو منور کرتی ہیں نہ نفسیاتی اور جذباتی
> فضاؤں کو بے نقاب کرتی ہیں۔" (۳۱)

آپ نے دیکھا کہ وارث علوی نے کس کمال خوبصورتی سے اپنی لفاظی کے ذریعہ اس افسانے کو غیر انسانی اور بیمار کہہ دیا اور اپنی غیر عقلی دلیلوں سے یہاں تک ثابت کر دیا کہ اس افسانے میں تفہیم نام کی کوئی چیز ہی نہیں صرف شاعرانہ صوفیانہ قسم کی باتیں ہیں جو نہ صورتحال کو واضح کرتی ہیں اور نہ ہی کسی نفسیاتی اور جذباتی فضا کو بے نقاب کرتی ہیں۔ یہاں شیکسپیئر اور موپاساں کا ذکر قطعی بے جا ہوگا کہ جس زبانوں میں مندرجہ بالا ادیبوں نے لکھا اس کی روایتیں صدیوں پر محیط ہیں اور پھر ملک ملک کے مزاجوں کا بھی فرق ہے۔ اردو کی ابھی عمر ہی کیا ہے ـــــ اور پھر مختصر افسانہ جو حال ہی کی پیداوار ہے اس کے تعلق سے اتنی بڑی بڑی باتیں کرنا صرف لفاظوں کو زیب دیتا ہے۔ تاہم یہ ماننے میں کوئی قباحت نہیں کہ اتنی مختصر سی مدت میں اردو افسانے نے جو کمال کر دکھایا ہے وہ واقعی حیرت انگیز ہے۔ اور کرشن چندر کی افسانہ نگاری اس حیرت میں مزید اضافے کا سبب ـــــ پورے چاند کی رات کو وارث علوی نے سمجھا ہی نہیں۔ ناقدین کو مغرب سے ہی اتنی فرصت نہیں ملتی کہ وہ آنکھیں اٹھا کر اپنے ارد گرد کے انسانوں کو دیکھیں۔ لہٰذا ہوتا یہ ہے کہ وہ نہ تو مغرب کے ہی مزاج سے روشناسی حاصل کر پاتے ہیں اور نہ ہی اپنے یہاں کے ماحول کو

اچھی طرح سمجھ پاتے ہیں ——— مشرق کا مزاج کس قسم کا واقع ہوا ہے۔ آج ہم تہذیبی سطح پر ضرور اپنے آپ کو بلند و بالا سمجھتے ہیں مگر عادتیں اور مزاج اس سفلے پن کی غمازی کرتے ہیں جو صدیوں سے ہمارا حصہ رہی ہیں۔ آج اتنے تعلیم یافتہ اور باشعور ہونے کے بعد عورت کے تعلق سے ہمارے سوچنے میں سرِ مو فرق نہیں آیا ہے۔ دہلی، بمبئی، کلکتہ وغیرہ کی باتیں جانے دیجیے کہ ہندوستان کا ہر شہر ابھی اتنا ایڈوانس نہیں ہوا ہے جہاں عورتوں کی آزادروی کو برداشت کر لیا جائے۔ ورنہ آج بھی عموماً چھوٹے چھوٹے شہروں کا حال یہ ہے کہ اگر کوئی لڑکی اپنے بھائی یا باپ کے ساتھ بھی جا رہی ہو تو لوگ اسے بھی اس کا محبوب ہی سمجھتے ہیں۔ ان کے نزدیک عورت صرف اگر کسی کے ساتھ یا ز ارمیں چہل قدمی کر سکتی ہے تو وہ یا تو اس کا شوہر ہونا چاہیے یا پھر اس کا محبوب ——— اور بعض جگہ تو محبوب کے ساتھ گھومنا بھی بے حیائی میں شمار کیا جاتا ہے اور پھر کہانیاں تو بنتی ہی اسی طرح ہیں ——— اگر سب کچھ صرف نقاد کے سوچے ہوئے کے مطابق ہو جائے تو پھر ایک تخلیق کار میں اور نقاد میں فرق ہی کیا رہ جائے گا ——— یہ کہانی تو بنی ہی شک کی بنیاد پر ہے۔

اس سلسلے میں سب سے متوازن اور منطقیانہ دلیل جناب ڈاکٹر عتیق اللہ صاحب کی ہے جو انھوں نے کرشن چندر کے تعلق سے پیش کی ہے اس میں نہ ہی انھوں نے کرشن چندر کو اور اس کے فن کو خارج از امکان قرار دیا ہے اور نہ ہی مبالغہ آمیز انداز میں ان کے افسانوں کی مدح سرائی کی ہے ——— انھوں نے جو کچھ بھی محسوس کیا ہے اسے ایمانداراتہ طور پر پیش کر دیا ہے:

"——— رومان اور حقیقت کی وہ کشمکش جو فیض، مخدوم، مجاز اور سردار جعفری کی نظموں کا خاصہ تھی، کرشن چندر کے افسانوی آدرش میں اس نے ایک مستقل صورت اختیار کر لی۔ وہ حقیقت پسندی اور زندگی آمیزی کے دعوے دار ضرور ہیں لیکن بیشتر لمحوں میں حقیقت اپنے اظہار انکشاف یا دریافت سے قبل ہی غیر حقیقی تلازمات میں گم ہو جاتی ہے۔ یا تخیل کی کرشمہ سازیاں

اس پر لفظوں کے حریری پردے تان دیتی ہیں۔ یہ کہنا توزیادتی ہوگی کہ زندگی نے ہمیشہ انھیں دھوکا دیا ہے۔ یا وہ ہمیشہ زندگی کو دھوکا دیتے رہے ہیں۔ لیکن اس حقیقت کو ماننے میں ہمیں تامل نہیں ہونا چاہیے کہ انھیں زندگی اور اس کے مسائل کا پوری طرح ادراک ہونے کے باوصف ان کے افسانوی اسلوب کا قسمتاً کچھ ایسا تھا جس میں ——— زندگی دور دراز سے آتی ہوئی آواز کی طرح نفوذ پاسکی بھی مگر اس سے لمسیاتی تصادم یا حواس مشترکت یا اس میں مکمل انضمام کی ضرورت ممکن ہی نہیں تھی ——— بیانیہ ان کے اسلوب کو بھی خوش آتا ہے مگر منظر اور پس منظر کی درمیانی ساعتوں میں ان کا قلم ایک لخت تخیل کے ماتحت کام انجام دینے لگتا ہے یہی سبب ہے کہ ان کے کردار اپنی شخصیت کا پوری طرح اظہار یا اپنی سیرت کی پوری طرح تکمیل نہیں کر پاتے ..." (۳۲)

کرشن چندر کے افسانوں اور ناولوں سے جو مثالیں پیش کی گئی ہیں ان کو دیکھتے ہوئے یہ اندازہ بآسانی لگایا جاسکتا ہے کہ کرشن چندر کی رومانیت ماضی پرستی کا نام نہیں بلکہ حال اور مستقبل کو اپنی گرفت میں لے کر بہتر سے بہتر بنانے کا نام ہے اور یہی وجہ ہے کہ وہ اپنی ذات سے نکل کر زمان و مکان کی ناپیدا کنار وسعتوں کو چھوتے ہیں۔ وہ قدرت پر اتنے مختلف زاویوں سے روشنی ڈالتے ہیں کہ قدرت کا پورا پورا اپنی تمام رنگینیوں کے ساتھ ہماری نظروں کے سامنے آجاتا ہے ——— انھوں نے محبت کے اتنے مختلف اور ہمہ گیر تصوّر ہمارے سامنے رکھے کہ ایک ماہر نفسیات بھی اس کی تشریح سے عاجز ہے۔ ریوتی سرن شرما نے پریم چند اور کرشن چندر کا تقابلی مطالعہ کرتے ہوئے ایک مضمون "کرشن چندر کے ادب کے عقلی اور جمالیاتی عناصر" میں کیا پتے کی بات کہی ہے:

"——— پریم چند کا ادب کئی باتوں میں تشنہ اور کئی معنی

میں تکمیل سے خاصے دور ہے۔ مثال کے طور پر پریم چند
کے یہاں دیہات کا بیان ہے لیکن انسان کا قدرت اور
کائنات سے کیا رشتہ ہے اس پر روشنی نہیں پڑتی۔
ان کے یہاں انسان کی سماجی شخصیت کی عکاسی ہے
لیکن اس کی جذباتی اور جمالیاتی شخصیت نہیں۔ گئودان
میں وہ ضرور تحیر تک کو چھو لیتے ہیں۔ لیکن انسان کی پوری
سیاسی اور بین الاقوامی شخصیت ان کے یہاں ابھر کر
سامنے نہیں آتی ——— چونکہ وہ زندگی کے اخلاقی اور
روحانی نظام میں یقین رکھتے ہیں۔ اس لیے ان کے یہاں
موضوعات کے چناؤ اور انسان اور اس کے ماحول کے تجربے
میں وہ بے رخیاں نہ تقلید وہ سائنٹفک جستجو ——— وہ
نفسیاتی تجزیہ اور فکری پرکھ Rational - Assesment
کم نظر آتے ہیں جو ان کے زمانے تک مغربی ادب کا خاصہ
رہ چکے ہیں ——— کرشن چندر کی ادبی شخصیت اس
معنی میں پریم چند سے آگے ہے۔ کرشن چندر نے زندگی
کو اس کے قدرتی اور تاریخی دونوں پس منظروں کے آگے
دیکھ کر زیادہ بیچیدہ، زیادہ جمالیاتی، زیادہ ذہنی اور
نفسیاتی معنی میں لے کر اس کی زیادہ جدید، زیادہ جامع
اور فکری ترجمانی کی ہے۔" (۳۳)

اس طرح ہم دیکھتے ہیں کہ کرشن چندر کی رومانیت نہ تو ماضی پرستی سے عبارت
ہے اور نہ ہی بعض دوسرے رومان پسندوں یا رومان پرستوں کی رومانیت کی طرح
زندگی سے گریز اور فرار کا نام ہے ——— کرشن چندر کے یہاں رومانیت کا ایک
صحت مند اور توازن نظریہ ملتا ہے اس لیے ان کی رومانیت مجہولیت سے دور رہتی
ہے۔ حالانکہ یہ بھی ایک سچائی ہے کہ آگے چل کر ——— سماجی حالات اور سیاسی

بصیرت نے کرشن چندر کو حقیقت نگار بنا دیا۔ مگر وہ اپنی افتادِ طبع اور مزاج کے اعتبار سے فطری اور بنیادی طور پر رومانی ہی رہی ہے۔ حقیقت نگاری کے باوجود وہ رومانیت کو ترک نہ کر سکے۔

حواشی

۱۔ ممتاز منگلوری تاریخ ادبیاتِ مسلمانانِ پاکستان و ہند لاہور ص ۴۴۴
دسویں جلد

۲۔ محمد حسن عسکری اُردو ادب میں ایک نئی آواز
ماخوذ کرشن چندر نمبر بمبئی ۱۹۶۷ء ص ۴۰۷

۳۔ کرشن چندر شکست اترپردیش ۱۹۴۳ء ص ۳۵-۱۳۴

۴۔ کرشن چندر مجموعۂ افسانے "گلدم" افسانہ دہلی ص ۳۰-۱۲۹

۵۔ ریاض الحسن مغرب میں رومانیت کے منفی پہلو
ماخوذ تخلیقی ادب کراچی ۱۹۷۹ء

۶۔ کرشن چندر زرگاؤں کی رانی دہلی ص ۲۶-۲۵
۷۔ 〃 〃 〃 〃 ۲۸-۲۷
۸۔ کرشن چندر مجموعہ "ان داتا" افسانہ
شمع کے سامنے دہلی ۱۹۵۹ء اپریل ص ۱۴۲
۹۔ ڈاکٹر قمر رئیس تنقیدی تناظر دہلی ۱۹۷۸ء ص ۱۵۶
۱۰۔ کرشن چندر افسانہ "دیدۂ تر"
ماخوذ شاعر کرشن چندر نمبر بمبئی ۱۹۶۷ء ص ۲۹۷
۱۱۔ سردار جعفری دیباچہ: جب کھیت جاگے بمبئی پہلی بار ۱۹۵۴ء ص ۲-۱
۱۲۔ کرشن چندر افسانہ "کالا سورج"
ماخوذ شاعر کرشن چندر نمبر بمبئی ۱۹۶۷ء ص ۲۹۷
۱۳۔ آل احمد سرور تنقیدی اشارے لکھنؤ بار چہارم ۱۹۶۴ء ص ۳۶
۱۴۔ کرشن چندر شکست امرتسر ۱۹۴۲ء ص ۶۷
۱۵۔ ڈاکٹر قمر رئیس تنقیدی تناظر دہلی بار اوّل ۱۹۷۸ء ص ۶۰-۱۵۹
۱۶۔ فتح محمد ملک تعصبات لاہور بار اوّل ۱۹۷۲ء جون ص ۱۶۸
۱۷۔ 〃 〃 〃 〃 ص ۱۶۸-۱۶۷
۱۸۔ 〃 〃 〃 〃 ص ۱۶۸
۱۹۔ ڈاکٹر سید عبدالحی رضا کرشن چندر اپنے نظریات کی روشنی میں
ماخوذ شاعر کرشن چندر نمبر بمبئی ۱۹۶۷ء ص ۱۵۷
۲۰۔ کرشن چندر طوفان کی کلیاں
ماخوذ شاعر کرشن چندر نمبر بمبئی ۱۹۶۷ ص ۱۸۴
۲۱۔ کرشن چندر دادر پل کے بچے دہلی ۱۹۶۰ء ص ۱۶-۱۱۵
۲۲۔ کرشن چندر مجموعہ ٹوٹے ہوئے تارے افسانہ
درد گردہ مکتبہ اردو لاہور ص ۹۷-۹۶
۲۳۔ کرشن چندر غالیچہ ماخوذ تناظر دہلی ۱۹۷۸ء ص ۱۶۳

۲۴- ڈاکٹر قمر رئیس   تنقیدی تناظر   دہلی ۱۹۷۸ء   ص ۱۶۳

۲۵- کرشن چندر   مٹی کے صنم   دہلی   ص ۳۸-۳۷-۳۶

۲۶- ڈاکٹر احمد حسن   کرشن چندر کے سماجی اور ادبی نظریات

ماخوذ شاعر، کرشن چندر نمبر   بمبئی ۱۹۶۷ء   ص ۲۵-۴۲۴

۲۷- کرشن چندر   غدار   دہلی ۱۹۶۷ء جنوری   ص ۱۱۴

۲۸- علی حیدر ملک   کرشن چندر کی رومانیت

ماخوذ شاعر کرشن چندر نمبر   بمبئی ۱۹۶۷ء   ص ۱۷۴

۲۹- وقار عظیم   فن افسانہ نگاری   دہلی   ص ۳۴-۲۳۳

۳۰- کرشن چندر   افسانہ 'پورے چاند کی رات'

مجموعہ اجنتا سے آگے   بمبئی ۱۹۴۸ء

۳۱- وارث علوی   کرشن چندر کی افسانہ نگاری

ماخوذ اُردو افسانہ: روایت اور مسائل

مرتبہ: گوپی چند نارنگ   دہلی ۱۹۸۱ء   ص ۹۳-۴۹۲

۳۲- ڈاکٹر عتیق اللہ   قدر شناسی   دہلی ۱۹۷۸ء   ص ۷۲-۷۱

۳۳- ریوتی سرن شرما   کرشن چندر کے عقلی اور جمالیاتی عناصر

ماخوذ شاعر، کرشن چندر نمبر   بمبئی ۱۹۶۷ء   ص ۱۸۸

(ب)

فنطاسیہ

ادب زندگی کی ترجمانی ہی نہیں کرتا بلکہ اس کی تنقید بھی کرتا ہے۔ زندگی کی تمام الجھنوں اور کشمکشوں کو ظاہر کرنے اور اس کے ارتقا اور زوال کا حقیقت پسندانہ تجزیہ کرنے کے لیے ادیب ایک اپنا ذہنی اور فکری رویہ تخلیق کرتا ہے۔ بعض ادیبوں کے نقطۂ نظر پر تجریدیت کا غلبہ ہے۔ اور بعض کا رجحان ارضی اور مادی ہے۔ زندگی اور اس کے مسائل پر ان کی نگاہ گہری ہے۔ بعض اپنی فہم جوئی کو راہبر بنا کر کوئی انفرادی نظریہ قائم کر لیتے ہیں۔ اسی لیے ان کے یہاں تنقیدی میلان گہرا ہوتا ہے۔ مسائل پر وہ سائنسی طور سے نگاہ نہیں کرتے —— لیکن بعض ادیب عالمی دانش سے روشنی اخذ کرتے ہیں اور اپنے ملک اور عہد کے مسائل کو بین الاقوامی پس منظر میں رکھ کر دیکھتے ہیں، جیسے کرشن چندر ہیں۔ کرشن چندر بے پناہ تخلیقی صلاحیت کے مالک تھے، اس لیے ان کے فن کی جہات بھی متنوع اور تہ بہ تہ ہیں۔ وہ کبھی کسی ایک طرزِ اظہار پر قانع نہیں ہوئے۔ اور نہ ہی ان کے اسلوب میں یک رنگی اور یک سمتی کی کیفیت پائی جاتی ہے۔ تکنیک کی سطح پر فنطاسیہ ان کے فن کی ایک نمایاں مثال ہے —— کرشن چندر نے فنطاسیہ میں طنز اور مزاح کا بہترین امتزاج پیش کیا ہے۔

دنیا کے قدیم ادب کا مطالعہ کیا جائے تو معلوم ہوگا کہ ہر زبان و ادب میں اس قسم کے قصّے یا کہانیاں رائج ہیں، جن میں جن، بھوت، دیو اور پری جیسے مافوق الفطرت عناصر

کی بھرمار ہے۔ اس کے متوازی ہی ایسے قصّے بھی رائج ہیں جن میں چرند پرند اور دیگر حیوانات انسانوں کی طرح ہی بولتے اور عمل کرتے ہوئے دکھائے گئے ہیں۔ ان قصے کہانیوں کا مقصد اخلاقی تعلیم، پند و نصیحت یا کسی کی تضحیک اور مذاق اُڑانے پر مبنی تھا —— فارسی کی لازوال تخلیقی کہانیاں جیسے کلیلہ و دمنہ —— جس میں ہر دو عناصر کا بھرپور استعمال کیا گیا ہے۔ ان کا مقصد انسانوں میں غیرت، حمیت، جرأت و بہادری اور اخلاقی اوصاف پیدا کر دینا ہے۔ بادی النظر میں یہ قصے، کہانیاں حقیقت سے کوسوں دور نظر آتے ہیں، مگر در پردہ ان میں حقیقت کا بہت زیادہ شائبہ ہوتا ہے۔

ان قصّے کہانیوں کی سب سے بڑی خوبی تو یہ ہوتی ہے کہ یہ پڑھنے والے کو فوری طور پر متاثر کر لیتی ہیں۔ پھر ان میں مافوق الفطرت عناصر کے ہونے سے کہانی میں دلچسپی بھی بڑھ جاتی ہے۔ اور سب سے بڑی بات یہ ہے کہ اس کے ذریعہ سنگین سے سنگین حقیقت سے ٹکرانے کا درس دیا جا سکتا ہے۔ ان قصّے کہانیوں کا ایک بڑا فائدہ یہ بھی ہے کہ ان کے ذریعہ ترسیل و ابلاغ کا مسئلہ پیدا نہیں ہوتا —— پیچیدہ سے پیچیدہ مسئلہ آناً فاناً حل ہو جاتا ہے۔ اور سمجھنے میں زیادہ دشواری بھی پیش نہیں آتی۔

یونان کا کلاسیکی ادب ایسے کئی قصّے کہانیوں پر مشتمل ہے۔ جن میں ایسے ہی کردار وافر مقدار میں ہیں۔ اور ان کے ذریعہ حب الوطنی، بہادری، سیاسی، نظم و نسق کے تعلق سے بے پناہ مفید اشارے ملتے ہیں۔

گو یہ بھی بات تسلیم شدہ ہے کہ ایسی کہانیاں جن میں جن، بھوت، پری، دیوی، دیوتا اور دیگر مافوق الفطرت عناصر موجود ہوں وہ بالغ افراد کے لیے زیادہ اہمیت نہیں رکھتیں۔ اور ایسی کہانیاں جو سُنی سنائی ہونے کے باوصف تقریباً تقریباً دنیا کے ہر گوشے میں عام ہیں۔ اور ان کی مقبولیت سے کسی طرح انکار نہیں کیا جا سکتا۔ ظاہر ہے کہ باوجود حقیقت سے دُور ہونے کے ان کہانیوں میں ایسی کوئی بات ضرور ہے جس کی بنا پر یہ صدیوں سے مقبول ہوتی آ رہی ہیں اور تقریباً تمام دنیا کے ادبی خزانوں میں ان داستانوں اور روایتی کہانیوں کو محفوظ رکھا گیا ہے اور آج بھی غیر ترقی یافتہ اور شہروں سے دُور بسنے والے دیہاتی باشندوں میں ان قصّے کہانیوں کا چلن عام ہے —— ان تمام قصّے کہانیوں کا شمار لوک کہانیوں کے نام سے ہوتا ہے۔ اور بعض محققین نے تو ان قصّے کہانیوں کو جمع کرنے میں اپنی تمام عمر

صرف کردی۔

بلاشبہ ان قصّے کہانیوں کا رواج اب برائے نام ہی رہ گیا ہے کیونکہ موجودہ سائنسی عہد میں عقلی رجحانات کے تحت ان کی کوئی حیثیت باقی نہیں رہ جاتی۔ آج کل سائنس نے فطرت کو زیادہ سے زیادہ بے نقاب کر کے اس کے سینے میں چھپے ہوئے رازوں کو طشت ازبام کر دیا ہے۔ مگر ان سب کوششوں کے باوجود یہ کہنے میں بھی کوئی مبالغہ نہیں کہ یہ سب قصّے کہانیاں ایک خاص ماحول ایک خاص تمدن اور ایک خاص نظریے کی دین ہیں اور ان سے اس وقت کی سماجی زندگی اور معاشی زندگی پر بھرپور روشنی پڑتی ہے اور اس عہد کے لوگوں کا فکری رویّہ سامنے آتا ہے۔

کلیہ و دمنہ کی ہی طرح سنسکرت ادب میں پنچ تنتر کی کہانیاں بھی بہت مشہور ہیں۔ جس میں چرند پرند اور دیگر حیوانات کے ذریعہ بڑی سبق آموز باتیں بتائی گئی ہیں۔ غالباً دنیا کی کوئی ایسی زبان نہ ہوگی جس میں ان کہانیوں کا ترجمہ موجود نہ ہو۔ پنچ تنتر کی کہانیاں مختلف موضوعات کے تحت لکھی گئی ہیں مثلاً حکومت، سیاست، دوستی وغیرہ۔ ان کہانیوں کے پڑھنے کے بعد ذہن میں کشادگی پیدا ہوتی ہے۔ ان کہانیوں میں جانور انسانوں کی طرح گفتگو کرتے ہیں اور انسانوں ہی کی طرح اچھے اور بُرے عمل سے دوچار ہوتے ہیں۔ ان کہانیوں کے پس پردہ بھی وہی حقیقت کام کر رہی ہے جیسے انسانی سماج اپنے ارد گرد محسوس کرتا ہے۔ لہٰذا یہ کہنا غلط ہے کہ ان کہانیوں سے کوئی نتیجہ برآمد نہیں ہوتا۔

محترمہ مشیر فاطمہ اپنی کتاب "بچوں کے ادب کی خصوصیات" میں ناروے کی ایک کہانی "The Three Billy Goats Gruff" پیش کرتی ہیں اور اس سے جو نتیجہ اخذ کرتی ہیں وہ اس بات کی دلیل ہے کہ کہانی میں کردار چاہے انسانی ہوں یا حیوانی یا مافوق الفطرت، تاہم ہر کہانی کے پس پردہ اُس معاشرے کی بنیادی سوچ اور عادت و اطوار شامل ہوتے ہیں۔

کہانی اس طرح ہے: ——

"—— کسی زمانے میں تین بکرے رہتے تھے۔ انھوں نے سوچا کہ پہاڑی پر سیر کو چلیں۔ وہاں خوب کھا کر

موٹے ہو جائیں گے۔ پہاڑی پر جانے کے لیے انھیں ایک پل پار کرنا پڑا۔ پل کے نیچے ایک دیو رہتا تھا اس کی آنکھیں پلیٹ کے برابر تھیں اور ناک چمٹے کے برابر — سب سے پہلے چھوٹا بکرا پل پر آیا۔ پل میں ٹرپ، ٹرپ، ٹرپ، ترپ کی آواز پیدا ہوئی۔

دیو گرج کر بولا —— میرے پل پر کون ہے۔

چھوٹا بکرا بہت باریک آواز میں بولا۔ میں ہوں چھوٹا بکرا الگرف —— میں پہاڑی پر ذرا موٹا ہونے جا رہا ہوں۔

دیو بولا —— ٹھہرو —— میں تم کو ہڑپ کرنے آ رہا ہوں۔

نہیں نہیں۔ مجھے نہ کھاؤ۔ میں تو بہت چھوٹا سا ہوں۔ ذرا ٹھہرو دوسرے بکرے کو آنے دو۔ وہ مجھ سے بہت بڑا ہے۔ چھوٹے بکرے نے جواب دیا۔

اچھا تم جا سکتے ہو —— دیو نے کہا۔

تھوڑی دیر میں دوسرا بکرا آیا۔

ترپ، ترپ، ترپ، ترپ، پل میں آواز آئی۔

میرے پل پر کون جا رہا ہے —— دیو نے گرج کر پوچھا۔

دوسرا بکرا بولا —— میں ہوں دوسرا بکرا —— میں پہاڑی پر موٹا ہونے جا رہا ہوں —— اس کی آواز بہت باریک نہ تھی۔

دیو چلایا —— ٹھہرو میں تم کو ہڑپ کرنے آ رہا ہوں۔"

دوسرے بکرے نے بڑی عاجزی سے کہا۔ "نہیں

نہیں۔ مجھے نہ کھاؤ۔ ذرا ٹھہر جاؤ۔ تیسرے بکرے کو آنے دو۔ اس کو کھانا وہ بہت بڑا ہے۔"

اچھا تم جا سکتے ہو۔ دیو نے کہا۔

تھوڑی دیر میں تیسرا بکرا آیا۔

پل میں آواز آئی۔ تڑپ، تڑپ، تڑپ، تڑپ۔

کیونکہ تیسرا بکرا بہت بڑا تھا۔ اس کے بوجھ کی وجہ سے پل میں بہت آواز آئی۔

دیو نے گرج کر پوچھا —— یہ کون جا رہا ہے میرے پل پر۔

تیسرے بکرے نے اپنی بھاری آواز میں کہا... میں بڑا بکرا اگرف۔

دیو گرج کر بولا —— اچھا ٹھہرو میں تم کو ہڑپ کرنے آ رہا ہوں۔"

بکرے نے کہا —— "آ جاؤ، میرے بھی دو سینگ ہیں —— میں تمہاری آنکھیں کان کے اندر کر دوں گا۔"

میرے پاس دو پتھر ہیں۔

میں تمہارے ٹکڑے کر دوں گا۔

یہ کہہ کر بکرا دیو کے اوپر ٹوٹ پڑا۔ اپنے سینگوں سے اس کی آنکھیں پھوڑ دیں اور اس کی ہڈیاں اپنے پیروں سے چکنا چور کر دیں۔ اور اس کو اچھال کر پانی کے اندر ڈال دیا —— اس کے بعد وہ پہاڑی پر چلا گیا وہاں تینوں بکرے ہری گھاس چر کر اتنے موٹے ہو گئے کہ ان کے لیے گھر واپس آنا مشکل ہو گیا۔ (۱)

اس پوری کہانی کو لکھنے کے بعد محترمہ مشیر فاطمہ جو نتیجہ اخذ کرتی ہیں وہ انھوں نے اس طرح بیان کی ہے:

"—— کہانی بڑی سادگی سے بیان کی گئی ہے۔ کہیں بھی غیر ضروری تفصیل سے کام نہیں لیا گیا ہے۔ چند ضروری باتوں کی وضاحت کر دی گئی ہے —— لیکن انھیں چند باتوں سے نادورے کے ماحول اور وہاں کے لوگوں کے کردار کا پتہ چلتا ہے یعنی نادورے میں پہاڑیوں کا ایک سلسلہ ہے —— ریچھ، باگ اور بلا اور بکروں سے نادورے کے لوگوں کی دلیری اور بہادری کا پتہ چلتا ہے۔ دیو کے ہونے کا مطلب ہے کہ تیز چشموں کے پلوں سے گزرنا آسان نہیں ہے۔ مگر انسانی ہمت اور طاقت ہر چیز پر قابو پا سکتی ہے" (۲)

مندرجہ بالا کہانی سے موصوف نے جو نتیجہ اخذ کیا ہے اس میں انکار کی ذرا بھی گنجائش نہیں۔ بلکہ یہاں اس طریقۂ کار سے ایسی کہانیوں کی معنویت بھی ظاہر ہو گئی —— جسے عموماً لوگ غیر حقیقی واقعہ کہہ کر نظر انداز کر دیتے ہیں۔ واقعی حقیقت پر مبنی کہانیاں تو انیسویں صدی کے اواخر کی دین ہیں ورنہ اس سے پیشتر تو اسی داستانی ادب کا بول بالا تھا۔ ادب میں ایسے تفصیلی واقعات، قصے، کہانیوں کی شکل میں رائج تھے اور لوگ ان سے تفریح اور عبرت دونوں حاصل کرتے تھے۔ وہ چاہے قصہ باغ و بہار ہو یا قصۂ طوطا مینا یا داستان الف لیلیٰ ہو یا فسانۂ عجائب غالباً ان سبھی داستانوں میں انسانی کرداروں کے متوازی حیوانی کردار بھی ساتھ ساتھ چلتے ہیں۔ اور انسانوں سے زیادہ اہم رول ادا کرتے ہیں —— ان داستانوں کا ماحول اتنا سحر انگیز اور جادوئی اثرات کا حامل ہوتا تھا کہ پڑھنے والے کے سامنے صد ہا رنگ کے جلوے نمایاں ہو جاتے تھے۔

بقول وقار عظیم: ——

"—— یہاں کے حقائق ہماری آپ کی دنیا کے حقائق سے بالکل مختلف ہیں۔ اس میں جن، دیو، اور پریاں آباد ہیں۔ یہ دنیا جادوگروں، نجومیوں، جوتشیوں رمالوں کی دنیا ہے —— اور یہ ساری مخلوق شاہوں، وزیروں اور

امیروں اور تاجروں کی زندگی اور اس زندگی کی دوستی اور دشمنی کے رشتے سے منسلک ہے ــــــ یہاں کے جنوں دیووں اور پریوں کی طرح سارے انسان بھی عجیب الخلقت ہیں۔ حد درجے خوبرو اور حد درجے بدوضع ــــــ انتہا کے اچھے اور انتہا کے برے۔ خیر کے مجسمے شر کے پیکر ہر چیز کی انتہا ہر چیز کی معراج بلند سے بلند اور پست سے پست ــــــ ان سارے انسانوں کو زندگی کی ایسی چیزوں سے سابقہ پڑتا ہے اور انھیں ایسے معرکے پیش آتے ہیں جو اس سے پہلے کسی انسانی کے تصور میں بھی نہیں آئے تھے۔۔۔" (۳)

بلاشبہ ہماری داستانیں نثری ادب کا ایک اہم کارنامہ ہیں اور ان کے عجیب و غریب کردار آج ہمارے معاشرے کے جیتے جاگتے کردار بن گئے ہیں۔ ان داستانوں نے اپنے عہد کی سچی ترجمانی کرنے کا فرض بھی بخوبی پورا کیا ہے ــــــ ان داستانوں سے سترھویں صدی اور اٹھارویں صدی کی تہذیبی زندگی آج ہمارے سامنے اپنے پورے خدوخال کے ساتھ واضح ہو جاتی ہے۔ اور ان کی اپنی اہمیت کا جواز مہیا کرتی ہے ــــــ بقول سید وقار عظیم:

"ــــــ اردو کی داستانوں کا مجموعی حیثیت سے نثر کی سب سے اہم صنف سمجھنے کا میرے پاس وہی جواز ہے جو غزل کو شاعری کی سب سے اہم صنف سمجھنے کا ــــــ جس طرح غزل ہمارے مشرقی مزاج اور اس مزاج کے نازک اور پیچیدہ پہلوؤں کا عکس ہے۔ اسی طرح داستانیں ہماری تہذیبی زندگی اور اس کے بے شمار گوشوں کی مصور ترجمان ہیں۔ جس طرح غزل کے حرف حرف میں ہمارے سازوں کی ہر جھنکار اور اس سلسلے کی ہر کھنک سنائی دیتی ہے۔ اسی طرح داستان کی ہر سطر میں تقریباً ڈیڑھ سو برس کی

معاشرت، تہذیب اور انداز فکر و تخیل کا رنگ صاف جھلکتا نظر آتا ہے ...." (۴)

لیکن انیسویں اور بیسویں صدی میں افسانوی ادب میں زبردست تبدیلیاں رونما ہوئیں۔ مختلف سائنسی اور مشینی ایجادات نے معاشرے کو یکسر بدل کر رکھ دیا۔ فرسودہ قدروں کی بیخ کنی اور نئی قدروں کی نمود نے بیسویں صدی کے انسان کو انتہائی تہہ دار اور پیچیدہ بنا دیا ——— سرمایہ کے عروج اور طبقاتی کردار کی کشمکش نے نے پورے معاشرے کو بے چین اور تو اس باختہ کر دیا تھا۔ بیسویں صدی کے انسان کے سامنے حقیقت کا خیر مقدم کرنے کے علاوہ کوئی چارہ کار نہیں رہ گیا تھا ——— افسانے اور ناولوں کی فضا داستانوی مبالغہ آمیزی سے نجات پا چکی تھی۔ اور اب ان کے کردار اجنبی اور عجیب و غریب ہونے کے علاوہ ہماری جیتی جاگتی دُنیا کے کرداروں سے آباد ہو گئی تھی ——— ترقی پسندوں کی کاوشوں سے افسانوی فن آسمان سے زمین پر اُتر آیا تھا۔ اور ان کے طنز کی دھار شدید سے شدید تر ہو گئی تھی۔ کرشن چندر نے جہاں معاشرے کو بیدار کرنے کے لیے ان گنت ایسے کردار خلق کیے جن کا تعلق عام آدمی عام مزدور اور نچلی سطح کے طبقوں سے تھا وہیں انھوں نے معاشرے پر گہرا طنز کرنے کے لیے کچھ تمثیلی کردار بھی خلق کیے اور اس کے ذریعہ افسانوی ادب میں طنز و مزاح کا ایک معیاری اصول پیش کیا۔

طنز و مزاح کی تعریف اور حد بندی بھی دیگر اصنافِ سخن کی طرح کوئی آسان کام نہیں۔ حالانکہ طنز و مزاح دونوں الگ الگ صیغے ہیں مگر بعض حضرات دونوں کو کچھ اس طرح خلط ملط کر دیتے ہیں کہ طنز کی حقیقت مزاح میں بدل جاتی ہے۔ اور مزاح طنز میں تبدیل ہو جاتا ہے اس کا ایک واضح سبب یہ بھی ہے کہ طنز و مزاح کی مختلف شکلیں اور مختلف نوعیتیں ہیں اور ان تمام شکلوں اور نوعیتوں کے درمیان حدِ فاصل کھینچنا بہت دُشوار عمل ہے۔ حالانکہ طنز و مزاح کے علاوہ بھی اور بہت کچھ ہے۔ اور مزاح طنز سے الگ ہٹ کر بھی اپنے اندر کئی زیریں سطحیں رکھتا ہے اور یہ زیریں سطحیں آسانی سے گرفت میں نہیں آتیں۔ ویسے ظرافت اور مزاح کی فلسفیانہ توجیہات میں بہت سی موشگافیوں سے کام لیا گیا ہے۔

خالص ظرافت کے سلسلے میں ارسطو کا اپنا بنیادی خیال یہ ہے کہ ظرافت میں ہم کو بدصورتی اور بھدے پن کا احساس تو ہو سکتا ہے لیکن ہمیں اس سے اذیت کا احساس قطعی نہیں ہونا چاہیے۔ لہٰذا ٹھیکرے اور مرڈیتھ دونوں نے مزاح کی اہمیت اور ضرورت تو ضرور تسلیم کی ہے مگر طنز کی نہیں۔ اس انکار کے پیچھے ایک بنیادی نکتہ یہ ہے کہ طنز اور ظرافت کا چولی دامن کا ساتھ ہے ——— طنز و مزاح کی ایک شاخ یا ایک قسم ہے جس میں نقطۂ نظر اور مقصد بدل جانے سے بعض ایسی خصوصیتیں پیدا ہو جاتی ہیں، جن کی ظرافت متحمل نہیں ہو سکتی۔ طنز و مزاح میں فرق واضح کرنا کوئی آسان عمل نہیں مگر ظاہر یہی ہوتا ہے کہ ظرافت کا مقصد صرف تفریح ہے اور طنز کا بنیادی مقصد افراط اور تفریط کی اصلاح ہے۔

بہر حال یہ بھی ایک صداقت ہے کہ جس مقام پر طنز نگاری کی حدیں ظرافت اور مزاح سے جدا ہوتی ہیں وہاں صرف اندازِ بیان اور مقصد کی دیواریں کھڑی کی جا سکتی ہیں۔ لیکن سب سے زیادہ غور طلب اور سوچنے والی بات یہ ہے کہ آخر طنز اور حقیقت میں کیا تعلق ہے۔ جب تک حقیقت کا عرفان نہ ہو طنز پیدا ہی نہیں کیا جا سکتا اور اگر حقیقت کے ادراک کے بغیر طنز پیدا کرنے کی کوشش کی گئی تو وہ طنز نہ ہو گا بلکہ خوش فہمی ہو گی۔ کیونکہ جب تک ذہن میں حقیقت کا تصور واضح نہ ہو گا اس وقت تک ادیب سے اعتدال و توازن کی امید نہیں کی جا سکتی ہے۔

ایک بات اور ہے کہ جب تک طنز نگار کے نزدیک حقیقت کا منطقی اور مادی تصور واضح نہ ہو گا اس وقت تک اس کی تمام کوشش مضحکہ خیز اور بے معنی بن کر رہ جائے گی۔ طنز میں گہری معنویت پیدا کرنے کے لیے حقیقت ایک بنیادی اساس ہے۔

اس نقطۂ نظر سے اگر کرشن چندر کے افسانوی ادب کا جائزہ لیا جائے تو یہ ماننا پڑے گا کہ کرشن چندر نے اُردو طنز و مزاح کے سرمایہ میں جو بے پناہ اضافہ کیا ہے اس کی مثال ان کے معاصرین میں بھی نہیں ملتی ——— کرشن چندر کا یہی کمال نہیں کہ انھوں نے صرف طنز و مزاح کو نقطۂ عروج بخشا بلکہ یہ بھی ہے کہ انھوں نے طنز و مزاح کو اپنے فنطاسیہ کے ذریعہ ایک بلند نہج بھی عطا کی۔ موجودہ عہد میں اور خاص کر ۱۹۳۶ء کے بعد سے حقیقت پسندی کا جو دور شروع ہوا تھا اس میں تمثیل اور حقیقت پسند فنطاسیے کی گنجائش کم ہی تھی

کرشن چندر نے اپنی فنطاسیہ کہانیوں اور ناولوں کے ذریعہ یہ ثابت کر دیا کہ اگر فن کار بڑا ہو باشعور ہو اور اس کے نزدیک ایک اعلیٰ مقصد بھی ہو تو وہ فنطاسیہ کہانیوں کے ذریعہ بھی معاشرتی، طبقاتی، سیاسی، سماجی ناہمواریوں کو بڑی خوبصورتی سے بے نقاب کر سکتا ہے ——— یہاں حقیقت مجرد نہ ہو کر متحرک ہو جاتی ہے اور پڑھنے والا لکھنے والے کے نصب العین کو واضح طور پر سمجھ بھی لیتا ہے کرشن چندر نے اپنے فنطاسیوں کے ذریعہ اردو ادب کی ایک بڑی کمی کو پورا کیا اور بیسویں صدی میں ان کی افادیت اور اہمیت کو منوا دیا۔ کرشن چندر نے اپنے فنطاسیوں کے ذریعہ طنز واستہزا، ظرافت و مزاح کے ایسے اعلیٰ مرقعے پیش کیے جس کی مثال اُردو ادب میں عنقا ہے۔

گو کہ منٹو اور عصمت نے اپنی محدود بساط میں اس حربے سے کام لیا ہے مگر ان کی نگاہ حقیقت کا زیادہ دُور تک تجزیہ نہ کر سکی ——— پھر ایک بات یہ بھی ہے کہ انھوں نے فنطاسیہ تجربوں سے گریز بھی کیا یا یوں سمجھیے کہ ان فن کاروں کو اتنی قدرت حاصل نہیں تھی کہ فنطاسیے کا صحیح استعمال کر سکیں۔ حالانکہ سماج کے گھناؤنے مسائل کا تذکرہ ان کے یہاں بھی ہے اور کرشن چندر کے یہاں بھی مگر کرشن چندر کے یہاں جو کاٹ داری ہے وہ خواہ منٹو ہوں یا عصمت یا عزیز احمد، ان سب کے یہاں یہ عمل کم سے کم ہے اور فنطاسیہ پر تو شاید ہی کسی نے توجہ دی ہو۔

کرشن چندر کے یہاں فنطاسیوں میں جو گہرا طنز نظر آتا ہے اس کے پیچھے ان کے گہرے مشاہدے اور تخیل کی کار فرمائی ہے اور اسی کے ساتھ ساتھ ان کی بے لاگ حقیقت پسندی کا رویہ ہے۔ وہ ہوائی قلعے کے انشائیے ہوں یا فسادات سے متعلق افسانے وہ چاہے فنطاسیے ہوں جیسے ایک گدھے کی سرگزشت ——— ایک گدھا نیفا میں یا ایک گدھے کی واپسی یا الٹا درخت ——— دادر پل کے بچے، ہاتھ کی چوری، شیطان کا استعفیٰ، اور اس قسم کے دوسرے افسانے یا تہذیبی قصے بہر حال طنز و مزاح سے کوئی خالی نہیں اور یوں بھی کرشن چندر کا آغاز مزاحیہ اور طنزیہ مضامین سے ہوا تھا:

"——— ترقی پسند تحریک میں کرشن چندر افسانہ نگار کی حیثیت سے ایک نمایاں مقام رکھتے ہیں لیکن ان کی ادبی زندگی کا آغاز مزاحیہ اور طنزیہ مضامین سے ہوتا ہے جن کا مجموعہ

"ہوائی قلعے" کے نام سے ۱۹۴۰ء میں شائع ہوا تھا۔" (۵)

ہوائی قلعے بابت ۱۹۴۰ء کے بعد کرشن چندر کا دوسرا مجموعہ مزاحیہ مضامین پر مشتمل تھا جو ۱۹۵۴ء میں شائع ہوا اس کے بعض مضامین مثلاً "محبطا اگاؤ" ماہر نفسیات اور مینڈک کی گرفتاری ایسے مضامین ہیں جن میں آج بھی شگفتگی اور معنویت پائی جاتی ہے۔

۱۹۵۷ء میں ان کا شہرۂ آفاق ناول "ایک گدھے کی سرگزشت" شائع ہوا۔ اس ناول کا طنزیہ ڈھانچہ دیگر ناولوں سے مختلف مگر انسانی دردمندی سے معمور ہے۔ یہاں کرشن چندر کا طنز سیاسی بصیرت اور گہرے سماجی شعور کا زائیدہ ہے۔ دیگر ناول ایک گدھا نیفا میں اور گدھے کی واپسی' بھی ایسے ناول ہیں جن میں طنز و مزاح کی بے پناہ توتیں پوشیدہ ہیں۔

کرشن چندر نے گدھے کی سرگزشت کے ذریعہ سماج کی جن غلاظتوں، ناہمواریوں، عدم مناسبتوں اور افسر شاہی کا پردہ فاش کیا ہے۔ اسے دیکھتے ہوئے مہذب اور سنجیدہ آدمی کی گردن شرم سے جھک جاتی ہے۔ پورا ہندوستان ہمیں اس سطح پر برہنہ نظر آتا ہے کچھ مثالیں ملاحظہ فرمائیے ——— یہ منظر اور بیان اس وقت کا ہے جب ساہتیہ اکاڈمی والے گدھے کو غالب کی روح سمجھ کر اس کی تعظیم کرتے ہیں اور بے حد احترام سے بٹھاتے ہیں۔ یہ وہی ادبی اکیڈمی ہے جہاں کوئی کارکن پچاس سال سے کم عمر کا نہیں ہے۔ اور جنھوں نے کوئی کتاب نہیں پڑھی ہے اس کی رنگینیت کی کہانی خود اس کے سکریٹری کی زبانی سنیے:

"——— در اصل ہمارے پاس ممبر ہونے کے لیے بڑی مشکلات کا سامنا کرنا پڑتا ہے۔ پہلی بات تو یہ ہے کہ ہم پچاس برس ادھر کے ادیب کو بالعموم ممبر نہیں بناتے۔ کیونکہ اس وقت تک اس میں خشلے داڑھی کا احساس پیدا نہیں ہوتا۔ آپ ہماری اکیڈمی کے ممبروں کو دیکھیے۔ ایک سے ایک بڈھا پڑا ہے جس نے برسوں سے کوئی کتاب نہیں پڑھی ہے نہ پڑھنے کا ارادہ رکھتا ہے

اس کے علاوہ ہم ذرا یہ پسند کرتے ہیں کہ پڑھنے لکھنے کی بجائے اگر ہم سوچنے سمجھنے پر زیادہ غور کریں تو اچھا رہے گا ـــــ دراصل ہم اچھے مفکر پیدا کرنا چاہتے ہیں۔ ایسے بھی لوگ ہمارے یہاں ہیں جنھوں نے پچھلے سال میں کوئی کتاب نہیں لکھی اور پچھلے دس پندرہ سال سے کوئی کتاب نہیں پڑھی مگر وہ ہماری اکیڈمی کے ممتاز رکن ہیں کیس لیے ـــــ ایک ادیب ہونے کے ناطے نہیں، بلکہ ایک ممتاز مفکر ہونے کی وجہ سے انھوں نے لکھنے پڑھنے کی بجائے اپنی عمرِ عزیز کا بیشتر حصہ سوچنے، سمجھنے غور کرنے اور اوروں کو سوچانے میں صرف کیا ہے۔" (۶)

اگر سنجیدگی سے دیکھا جائے تو معلوم ہوگا کہ افسانوی فن سماجیت سے کہیں زیادہ جمہوریت کا علمبردار ہوتا ہے اور اس میں کل معاشرے کے نقش و نگار ابھر کر سامنے آجاتے ہیں۔ اعلیٰ سے اعلیٰ اور اسفل سے اسفل کردار اپنی تمام حرکات و سکنات سمیت جلوہ گر دکھائی دیتے ہیں ـــــ افسانوی حدود میں نہ کوئی چھوٹا ہے اور نہ کوئی بڑا ہے۔ افسانوی دنیا ایک ایسی دنیا ہے جہاں کسی کے ساتھ رعایت نہیں برتی جاتی۔ جو جیسا ہے ویسا ہی دکھائی دیتا ہے۔ یہاں غریب، امیر، مفلس، سرمایہ دار، بادشاہ اور فقیر، دوست اور دشمن سب کا تجزیاتی، نفسیاتی اور تنقیدی خاکہ پیش کر دیا جاتا ہے۔ افسانے اور ناول کے آرٹ سے متعلق وارث علوی نے اپنے ایک مضمون "تیسرے درجے کا مسافر" میں واضح طور پر لکھا ہے:

> "ـــــ ناول کا آرٹ شاعری سے کہیں زیادہ جمہوری آرٹ ہے ناول میں پورا انسانی سماج اپنی تمام Grossness کے ساتھ موجود ہوتا ہے۔ ناول نگار کے لیے ضروری ہے کہ وہ بدصورت اور خوبصورت، نیک اور بد، خوش اخلاق اور بد اخلاق، مخلص اور کینہ پرور، بے رحم اور رحمدل، صاف ستھرے اور گندے، غریب، داماندہ لوگوں کی

زندگی اور ان کے ذہن سے ہی اور طور طریقوں سے واقف ہو۔
ناول نگار تو گھر کا بھیدی ہی ہوتا ہے جو لنکا ڈھاتا ہے کن
سوئیاں لیتا ہے۔ اسے آرٹ میں Transform کو
دیتا ہے۔ ناول نگار بنیادی طرز پر Humanist ہوتا
ہے۔" (۱۷)

حقیقت تو یہ ہے کہ ایک نارمل سماج کے چند اپنے اخلاقی ادبی، سیاسی اور مذہبی معیارات ہوتے ہیں۔ وہ آنکھیں میچ کر ان پر عمل پیرا ہو کر ان مقررہ اصولوں سے آگے بڑھ جاتا ہے۔ یا کوئی گروہ اس سے پیچھے چھوٹ جاتا ہے تو نکتہ چینی کے دروازے کھل جاتے ہیں۔ اور اختلاف و انحراف میں طنز و مزاح کے نشتر کام میں لائے جاتے ہیں۔ کرشن چندر کو گدھے کی صورت میں ایک ایسا کردار مل گیا ہے جس سے وہ انسانی سماج پر بھرپور وار کر سکتے ہیں ——— اس ناول میں ان کا کینوس بہت وسیع ہے۔ اس ناول کا پس منظر بھی کرشن چندر نے کچھ ایسا چنا ہے جس کے تمام پہلوؤں سے وہ پوری طرح باخبر ہیں۔

کرشن چندر کے گدھے کے بارے میں کے۔ کے۔ کھلر صاحب کی رائے بڑی اہمیت رکھتی ہے ——— وہ اپنی کتاب "اردو کا آخری نقاد" میں اس طرح رقم طراز ہیں:

"——— کرشن چندر کا گدھا خرعیسیٰ نہیں ہے جو مکہ جا کر بھی خر ہی رہا۔ اور نہ ہی وہ سانچی والا گدھا ہے جو بھکشوؤں کے پیچھے پیچھے ہو لیا۔ وہ تو دلیوں اور نبیوں کا گدھا ہے جو جانی جان ہے۔ پڑھا لکھا ہے اس لیے ساہتیہ اکادمی کا ممبر بننا چاہتا ہے۔ لیکن یہاں کی مجلس عاملہ میں بیماریوں کا ذکر زیادہ اور ادب کا کم ہوتا ہے۔ کسی ممبر کو دل کی بیماری ہے تو کوئی دمے میں مبتلا ہے۔ کسی کو آشوب چشم ہے تو کوئی ذیابطیس کا مریض ہے۔ ایسی اکادمی کی ممبری گدھے سے اتنی ہی دور ہے جتنی شیخ سعدی سے سانچی ——— حالانکہ وہ دونوں کو ایک آنکھ سے دیکھتا ہے۔

کرشن چندر کہتا ہے کہ گدھا غالب کے بھیس میں اکادمی میں گھس آیا تھا۔ ظاہر ہے کہ اس کا حال بھی وہی ہونا چاہیے جو کنہیا لال کپور نے مرزا غالب کا جدید شعراء کی مجلس میں کیا۔ ادب میں اگر گدھے نے اپنے مالک کا ساتھ دیا ہے تو وہ ملا نصیر الدین خواجہ جو اپنے گدھے پر الٹے بیٹھتے تھے کہ دیکھنے والوں کی توہین نہ ہو۔ (۸)

کرشن چندر کے سارے طنزیہ اور مزاحیہ فن پاروں میں گدھے کی سرگزشت کو خاص اہمیت حاصل ہے۔ یہ ناول سب سے پہلے یونس دہلوی کی ادارت میں شائع ہونے والے آئینہ کے کالموں میں قارئین کو پڑھنے کو ملا۔ بعد ازاں جب آئینہ بند ہو گیا تو فلمی رسالہ "شمع" میں قسط وار چھپنا شروع ہوا ——— بالآخر اس ادارے نے گدھے کی سرگزشت کی مقبولیت سے متاثر ہو کر ۱۹۵۰ء میں کتابی صورت میں شائع کر دیا ——— غالباً اپنے زمانے میں کرشن چندر کے اس ناول کو جو مقبولیت اور شہرت عطا ہوئی آج تک اردو ادب کی تاریخ میں کسی دوسرے ناول کو نہ ہو سکی۔

حقیقت تو یہ ہے کہ افسانوی ادب میں ایسے معیاری طنز اور ایسے معیاری فنطاسیہ کی مثالیں کم ہی ملیں گی۔

مراد یہ نہیں ہے کہ گدھے کو اس سے پیشتر موضوع بحث بنایا ہی نہیں گیا۔ مسٹر آر، ایل، سٹی ونسن نے بھی گدھے کو موضوع بنا کر ناول لکھا تھا جس کا گدھا سینگ مارتا تھا۔ اس اعتبار سے سینگوں والا گدھا بھی کافی جاذبیت کا حامل تھا مگر کرشن چندر نے تو کمال ہی کر دیا۔ اس نے گدھے کو زبان دے دی اور یہ ایک ایسا ہتھیار ہے جس کے سامنے بڑے سے بڑا ہتھیار بے کار ہو جاتا ہے۔ انسانی طاقت کو دبایا جا سکتا ہے لیکن اس کی آواز کو نہیں دبایا جا سکتا اور جب آواز ابھرتی ہے تو کئی حقائق اور مسائل بے نقاب ہوتے ہیں۔ کئی تاریخی گرہیں کھلتی ہیں، کئی عقدے حل ہوتے ہیں۔ مثلاً جب کرشن چندر کا گدھا تقریر کرتا ہے تو وہ تقریر اس طرح شروع ہوتی ہے:

"——— خواتین و حضرات!

یہ دلی ہے جو سیکڑوں بار بسی اور اجڑی۔ اجڑی اور پھر بسی۔

بے زبان بوڑھے بوڑھے گدھے آئے اور اپنی اپنی بولیاں سُنا کے
اُڑن چھو ہو گئے —— آج بھی آپ اپنے سامنے ایک گدھا دیکھ
رہے ہیں جس میں اس کے علاوہ اور کوئی بات نہیں ہے کہ
وہ ایک گدھا ہو کے انسانوں کی بولی بول سکتا ہے اس میں کوئی
عجیب بات نہیں ہے اگر ایک انسان کا لڑکا بھیڑیوں میں
رہ کر بھیڑیوں ایسی صفات اختیار کر سکتا ہے تو ایک گدھا انسانوں
میں رہ کر انسانوں کی سی خصلت کیوں نہیں پا سکتا۔ اس میں
کوئی عجیب بات نہیں ہے کہ آپ نے مجھے ایڈریس پیش کیا۔
کیونکہ میں ایک گدھا ہو کر انسان کی سی باتیں کرتا ہوں۔ لیکن
آپ نے ان لاکھوں انسانوں کو ایڈریس پیش نہیں کیا جو انسان ہو
کر گدھوں کی سی باتیں کرتے ہیں۔ اسی لیے میں آج بے زبان
گدھا ہوتے ہوئے بھی انسانوں کی زبان میں آپ لوگوں سے
کہنے آیا ہوں کہ اگر آپ میں سے انسانوں کی سی سوجھ بوجھ نہیں
رہ گئی تو گدھوں بھیڑیا کی عقل سے کام لیں۔ دیکھیے یہ بھیڑیا
کس طرح اپنے بچوں کی حفاظت کرتا ہے۔ درخت کے تنے
میں زندگی کا رس کیسے دوڑتا ہے پتّے سورج کی شعاعوں سے
کیسے کیمیائی غذا حاصل کرتا ہے —— کاش تو ایک گدھے
کی نہیں ایک پتّے کی عقل سے بھی کام لے سکے۔ اے میرے
انسان موت کی طرف سے لوٹ آ [8] —— اس کرۂ ارض پر چاروں
طرف زندگی سنہری اداس زندگی تیرے ہاتھوں کی
طرف دیکھ رہی ہے —— تو ہمیں کیا دے گا —— زندگی
وجود کہ لا وجود" (9)

کرشن چندر نے انسان کی جن کمزوریوں کو بے نقاب کیا ہے سماج کی جس دُکھتی
ہوئی رگ پر ہاتھ رکھا۔ سوچنے کے جس طریقہ کار کو ہدفِ ملامت بنایا ہے وہ سب کی
سب موجودہ سماج میں آج بھی دیکھنے کو مل جاتی ہیں۔ بلکہ ان کی صورت اور بھی زیادہ

بھیانک ہو گئی ہے :

"—— گدھے کی سرگزشت کوئی بچوں کی کہانی نہیں
ہے اور نہ یہ گدھا "ادب برائے ادب" کا حامی ہے وہ
ادب برائے زندگی کو مانتا ہے —— کرشن چندر صرف
چاندنی راتوں اور کشمیر کی جھیلوں کا ناول نگار نہیں ہے بلکہ
غربت سے ایک قسم کا عشق ہے۔ گدھے کے لیے غریب کوئی
فنی مسئلہ نہیں ہے بلکہ ایک باقاعدہ مسئلہ ہے جس کا
حل وہ پنج سالہ پلانوں میں ڈھونڈتا ہے لیکن اس طرح جیسے معمہ
حل کرنے والا صحیح لفظ لغت میں تلاش کرتا ہے۔

کرشن چندر نے پچاس سے زیادہ ناول لکھے —— ایک گدھے کی سرگزشت
ایک انوکھا ناول ہے۔ دوسرے ناولوں میں وہ آدھے گھنٹے کے لیے خدا بن جاتا ہوگا۔ لیکن
گدھے کی سرگزشت میں وہ آدمی ہی رہتا ہے اس معنی میں گدھے کی سرگزشت حقیقت
اور التباس کا ایک بہترین نمونہ ہے جس کی آواز سمرقند اور بخارا سے ہوتی ہوئی مکے اور
مدینے تک پہنچتی ہے :

"—— گدھے کی سرگزشت کے معیار کی طنز ساری
اردو ادب میں نہیں ملتی اور حقیقت تو یہ ہے کہ انگریزی ناول
نگاری میں بھی اس لیول کا کوئی ناول نہیں لکھا گیا۔ کرشن چندر
نے سماج کی جن کمزوریوں کو ننگا کیا ہے وہ آج بھی اس ترقی
یافتہ سماج میں جوں کی توں برقرار ہیں۔ وہی مجبوری،
وہی بے چارگی، وہی تنگ دستی، وہی غربت، دراصل یہ
ایک کہانی نہیں ہے بلکہ ایک سماجی اور شعوری دستاویز ہے
دنیا کو بازیچۂ اطفال کہنے کے لیے اپنے آپ کو گدھا
کہنا پڑتا ہے" (١٠)

آزادی کے بعد ہندوستانی دفاتر جس قسم کی غیر ذمہ دارانہ حرکتوں رشوتوں اور
کاہلی سے عبارت ہو کر رہ گئے ہیں۔ گدھے کی سرگزشت میں ان کی تصویریں بڑے عبرتناک

اندازمیں پیش کی گئی ہیں۔ اور اس سے اندازہ ہوتا ہے کہ اوپر کی سطح سے لے کر نچلی سطح تک آوے کا آوا ہی بگڑا ہوا ہے۔ معمولی سا معمولی کام بھی ان دفتروں کے ذریعہ کتنا مشکل بنا دیا جاتا ہے، اس کی مثال پیش ہے:

جب گدھا رامو دھوبی کا کیس لے کر لیبر منسٹری جاتا ہے تو وہاں اس کی ملاقات پی۔ کیو، زنگاچاری اور وائی زیڈ، سبرامنیم ڈپٹی اور جوائنٹ سکریٹری سے ہوتی ہے اور اس طرح گدھے کی عرضی پر منسٹری کی تمام فائلیں کھل جاتی ہیں تاہم جب گدھا سوال کرتا ہے کہ میں اپنی درخواست کا ردعمل جاننے کے لیے کب آؤں تو زنگاچاری سبرامنیم کی طرف دیکھتے ہوئے یوں گویا ہوتا ہے:

"—— فائل تو آج ہی چلنی شروع ہو جائے گی۔ درجہ سوم کے کلرک سے درجہ اول کے کلرک تک آئے گی۔ پھر ہر میز پر اس کی نوٹنگ ہو گی۔ فرسٹ کلرک سے ڈپٹی سپرنٹنڈنٹ سے سپرنٹنڈنٹ تک ہر شخص اپنی رائے دے گا۔ یہ رائے چلتی چلتی میزوں پر سے گزرتی ہوئی میرے پاس آئے گی میں ڈپٹی سکریٹری ہوں۔ مجھ سے جوائنٹ سکریٹری کے پاس جائے گی۔ جوائنٹ سکریٹری سے سکریٹری کے پاس —— سکریٹری اسے ڈپٹی وزیر کے پاس بھیجے گا۔ ڈپٹی وزیر بڑے وزیر کے پاس لے جائے گا۔ مگر معاملہ بڑا ٹیڑھا ہے —— سوال رامو دھوبی کے مر جانے کا اتنا نہیں ہے۔ سوال یہ ہے کہ دھوبی مزدور ہوتا ہے کہ نہیں۔ ممکن ہے اس سلسلے میں کامرس منسٹری سے استصواب کرنے کی بھی ضرورت پڑے پھر سوال یہ بھی ہے کہ اگر دھوبی مزدور ہے تو موچی مزدور کیوں نہیں —— کمہار مزدور کیوں نہیں۔ اگر رامو کو ہرجانہ ملے گا تو لاکھوں راموؤں کے لیے ریزرو بینک ہرجانہ کہاں سے لائے گا۔ اس لیے فنانس ڈیپارٹمنٹ سے بھی تو پوچھنا پڑے گا۔ ممکن ہے فنانس

ڈیپارٹمنٹ اس بنیادی سوال کو وزیراعظم کے سامنے رکھے
اور وزیراعظم پارلیامنٹ میں اس سوال کو رکھیں۔ ممکن
ہے اس وجہ سے ہمارے دستور کی کسی دفعہ میں کوئی
تبدیلی ہو جائے۔"

رنگاچاری نے اپنی انگلیوں پر گنتے ہوئے گدھے کو مخاطب کر کے کہا:

"— میرے خیال میں تم اگر دس سال کے بعد آؤ تو
اس فائل کا ضرور کوئی نہ کوئی فیصلہ ہو جائے گا۔" (۱۱)

آزاد ہندوستان میں اگر فیصلہ دس سالوں کے بعد بھی ہو جائے تو اسے غنیمت جانیے اور یہ مت سوچیے کہ آخر ان دس سالوں میں اس ودھوا کا کیا حال ہوگا جس کا شوہر نہیں رہا ہے۔ ان دس سالوں میں اس کی گزر بسر کیسی طرح ہوگی۔ لیکن ایسا بھی نہیں ہوتا اور دوسرے ہی سانس میں سبرامنیم خوشی سے چلایا:

"— نکتہ اصل میں یہ نہیں کہ دھوبی مزدور ہے
یا نہیں۔ اصل چیز دریافت کرنے کی یہ ہے کہ دھو کو کس
نے مارا۔"

"ایک مگرمچھ نے۔" گدھے نے غصے سے چلا کر کہا۔

"ایک مگرمچھ نے، پھر تو معاملہ مچھلیوں کے ڈیپارٹمنٹ
سے براہ راست تعلق رکھتا ہے۔ ہمارے محکمے سے اس
کا کوئی تعلق نہیں۔ مگرمچھ مچھلیوں کے محکمے میں آتا ہے۔
لیبر منسٹری کا اس کیس سے کیا تعلق۔

سبری نے یہ نقطہ نکال کر رنگی کا دل جیت لیا—
رشک اور حسد کے ملے جلے جذبات سے اس نے کہا

"کیا نقطہ ڈھونڈ نکالا ہے۔ کیوں نہ ہو۔ ابھی دیکھیے
تو میں صرف ڈپٹی سکریٹری ہوں اور تم جوائنٹ سکریٹری
ہو حالانکہ دونوں کلرک بھرتی ہوئے تھے۔" (۱۲)

اس پورے منظر کو پڑھنے کے بعد ہنسی بھی آتی ہے اور رونا بھی آتا ہے۔ طنز ومزاح

کا کتنا معیاری نمونہ ہے ـــــــ اس پورے بیان میں۔ اس کا اندازہ وہی کچھ لگا سکتا ہے جو ان سب پریشانیوں سے گزرا ہو۔ آج تمام ملک میں سرکاری دفاتر جس طرح رشوت ستانیوں اور ملکی سیاست کا اکھاڑہ بن کر رہ گئے ہیں اور جس طرح یہاں لوگوں کے کام الجھائے جاتے ہیں اور جان بوجھ کر تاخیر کی جاتی ہے اس کی مثال تو غلام ہندوستان میں بھی دیکھنے کو نہیں ملتی۔ اور گدھا اپنی تمام تگ و دو کے باوجود رامو کی بیوہ کو اس کا حق نہیں دلا پاتا، البتہ آخر میں اپنی اس صداقت اور بےباکی کی بنیاد پر سزا ضرور پاتا ہے جو ہر ایماندار آدمی کا مقدر بن کر رہ گئی ہے۔ جب اس کی عزت افزائی کرنے والوں کو اس کا علم ہوتا ہے کہ اسے وزیر اعظم نے کوئی ٹھیکہ نہیں دیا اور نہ ہی اس سلسلہ میں اس کی پنڈت نہرو سے کوئی بات ہوئی ہے تو وہ بپھر جاتے ہیں۔ کیونکہ اس طرح ان کی امیدوں پر پانی پھر جاتا ہے وہ سمجھتے تھے کہ گدھے نے پنڈت جی سے مل کر ضرور کوئی ٹھیکہ اپنے نام الاٹ کرایا ہوگا اور اس طرح وہ گدھے کو گدھا بنا کر اس سے فائدہ حاصل کریں گے۔ مگر یہ سب کچھ نہیں ہوتا اور انجام کار اس کی ساری عزت خاک میں ملا دی جاتی ہے:

”ـــــ ٹھیکہ نہیں تھا ـــــ روپ وتی کی آنکھوں سے شعلے نکلنے لگے۔

”تو پھر تو ہمارے گھر میں کیا کر رہا ہے۔ میں نے کہا۔

”عقل کی بات کرو۔ تمہارا ہونے والا شوہر ہوں۔“

”کمینے گدھے۔“

مگر میں تو تمہارا ٹھیکیدار ہوں تمہارا ڈارلنگ۔

”حرام زادے۔“

روپ وتی نے بید اٹھا لیا۔ سیٹھ جی نے ڈنڈا۔ ایک نوکر کہیں سے ایک موٹا سا بانس لے آیا۔ میں نے ادھر ادھر بہت دیکھا مگر سب دروازے بند تھے اور چاروں طرف دیواروں میں کہیں کوئی کھڑکی نہیں تھی۔“ (۱۴۲)

اور اس طرح اس فنطاسیے کا اختتام ہو جاتا ہے۔

کرشن چندر نے زندگی کا ایک خاص فکری سطح اور غیر جانب داری سے مطالعہ کیا

ہے اور ان کی تیز نظر ہمیشہ سماج کی کمزوریوں اور بے راہ رویوں پر پڑتی ہے وہ اپنے طنز آمیز نشتروں کو بروئے کار لانے میں کبھی نہیں جھجکتے ۔ انھوں نے ملکی اور سیاسی معاملات پر بے خوف ہو کر لکھا۔ کبھی اس بات کی پرواہ نہ کی کہ اس سے مخالفین پر کیا اثر مرتب ہوگا انھوں نے معاشرے کے ایک ایک گوشے کو جھانک کر دیکھا اور پھر انھیں قارئین کے سامنے پیش کر دیا۔ ترقی پسند ادیبوں اور دانشوروں میں کرشن چندر ہی کی ذات ایسی ہے جس نے ادب برائے زندگی کی صحیح اور جامع مثال پیش کی ہے ۔ اس سلسلے میں جناب ڈاکٹر محمد حسن صاحب کا یہ خیال درست ہے کہ :

"——طنز و مزاح کا ایک رُخ کرشن کی تحریروں میں سامنے آیا۔ پطرس اور شفیق الرحمان سے قطع نظر طنز و مزاح کو جنھیں حال پیدا کالب ولہجہ کرشن چندر نے ہی دیا ۔ کرشن چندر نے مزاح کو عصری زندگی کی فضا اور روزمرہ کے واقعات سے حاصل کیا۔" (۱۰۱)

"ایک گدھے کی سرگزشت" کی مقبولیت سے متاثر ہو کر کرشن چندر نے ایک گدھا نیفا میں اور ایک گدھے کی واپسی بھی لکھ ڈالی۔ تاہم بعد کے ناولوں میں وہ بات اور وہ کاٹ دار پیدا نہ ہو سکی جو "گدھے کی سرگزشت" کا حصہ تھی۔ گدھا وہی تھا مگر اب اس کے تیور بدل چکے تھے۔ شخصی اعتبار سے وہ کافی مقبول ہو چکا تھا اور گوکہ اس کے تجربات میں بھی وسعت آچکی تھی مگر پھر بھی کرشن چندر ان ناولوں میں وہ تاثیر برقرار نہیں رکھ سکے —— بہرحال اس بات سے پھر بھی انکار نہیں کیا جا سکتا کہ ان کا تجزیہ یہاں بھی منطقی اور مصلحت شکن رہے حالانکہ اس کی ظرافت میں وہ گہرائی نہیں رہی جو کرشن چندر کا خاص طرۂ امتیاز سمجھا جاتا تھا اور جو کرشن چندر کی ذاتی شناخت بھی رہی ۔ تاہم اس فنتاسی میں بھی سماج کے بعض کمزور اور عبرتناک پہلو آئے ہیں جو حقیقت کا ایک اور نیا رُخ پیش

کرتے ہیں اور قاری حیران رہ جاتا ہے کہ کرشن چندر کی
نظر باریک سے باریک اور معمولی سے معمولی عمل میں بھی
معنی تلاش کر لیتے ہیں یا اسے ایک نیا مفہوم دے کر پیش
کرتی ہے۔

"جی ہاں ٹیکری بلند آواز میں بولا ــــ گدھا ہو کر بھی
یہ انسان کی بولی بولتا ہے حالانکہ بہت سے انسان گدھے
ہو کر بھی گدھے کی بولی نہیں بول سکتے ــــ اس لیے یہ گدھا
بہت سے انسانوں سے زیادہ سمجھدار ہے" (۱۵)

اسی ناول سے ایک اور منظر ملاحظہ فرمائیں:

"ــــ اودگھاٹن کرنے میں قینچی کیوں ہوتی ہے ــــ
میں نے پوچھا۔

"کیوں تمہیں قینچی پر کیوں اعتراض ہے ــــ شوکا
تولے نے مجھ سے پوچھا۔

"ــــ نہ جانے کیا بات ہے" میں نے اپنے لمبے لمبے
کان کھینچتے ہوئے کہا ــــ اودگھاٹن کے وقت قینچی
دیکھ کر مجھے ہمیشہ یہ احساس ہوتا ہے کہ ایک بڑا آدمی
ہے جو قینچی لے کر بہت سے چھوٹے چھوٹے آدمیوں کی
جیب کاٹ رہا ہے" (۱۶)

آج آزاد ہندوستان میں آزادی کے نام پر جس طرح انسانوں کو غلام بنایا جا رہا
ہے اس کی ایک مثال اسی ناول سے ملاحظہ فرمائیں۔ یہاں کرشن چندر نے ایک بہت
بڑا سوال پیدا کر دیا ہے۔ بظاہر جملے مذاق میں کہے گئے ہیں مگر اس سے ہندوستانی
حکمرانوں کی ذہنیت صاف ظاہر ہوتی ہے۔

"ــــ گھاس تم کھا گئے ہو۔ میں نے ٹیکری سے
کہا۔ میں آزاد گدھا ہوں"

"ــــ کوئی گدھا آزاد نہیں ہوتا۔ ٹیکری بولا ــــ ہر"

گدھے کا کوئی نہ کوئی مالک ہوتا ہے۔" (۱۷)

عالمی ادب میں سیاسی اور سماجی طنز کو زبردست اہمیت کا حامل ہے کیونکہ اس سے نہ صرف مخالف اور شر انگیز طاقتوں کو پسپا کرنا ہوتا ہے بلکہ خود اپنی قومی، سماجی اور سیاسی زندگی کی اصلاح بھی پیش نظر ہوتی ہے اور اگر یہ اصلاح تمثیلی کرداروں کے ذریعہ یا ایسے غیر انسانی کرداروں کے ذریعہ جیسے کرشن چندر نے گدھے کو بطور کردار کے استعمال کیا ہے تو یہ کوشش اور بھی زیادہ زود اثر ثابت ہوتی ہے۔ ویسے بھی طنز ومزاح کی دلیرانہ جرأت ایک لطیف طنز نگار سے زیادہ اور کسی میں نہیں ہوتی۔ ایک طنز نگار ہی اپنی حکومت اور اپنی قوم کی کوتاہیوں، خامیوں اور غلطیوں کا مذاق آسانی سے اڑا سکتا ہے۔ اس لیے ایک طنز نگار کا وار کبھی سیدھا نہیں ہوتا۔ اور اگر سیدھا ہو ابھی تو ایک ہلکی سی خراش ڈال کر گزر جاتا ہے ——— اس تعلق سے کرشن چندر کے بعض فنطاسیہ افسانے بھی قابل ذکر ہیں۔ مثلاً ان کا ایک افسانہ پرماتما ہے جس میں ایک انسان کی مدد کرنے کے لیے بھگوان خود آسمان سے زمین پر اتر آتے ہیں۔ اور مختلف قسم کے لوگوں سے ملنے کے بعد ناکام ہو کر واپس آسمان پر چلے جاتے ہیں۔ بھگوان کی ناکامی دراصل ایک بلیغ اشارہ ہے اس بات کی طرف کہ مذہب کی بنیاد پر بھی لوگوں میں اتفاق نہیں اور مذہب ہی کو وسیلہ بنا کر لوگ ایک دوسرے پر ظلم کر رہے ہیں۔ ہر شخص مذہب کی تعبیر اپنے فائدے کے مطابق کرتا ہے کرشن چندر نے اس پوری کہانی کو بڑی ظرافت کے ساتھ پیش کیا ہے مثلاً اس کے کچھ حصے ملاحظہ فرمائیں:

"پاسی کسان نے دروازہ کھولا۔

بڑے پجاری نے اپنے ساتھی کی طرف اشارہ کر کے کہا۔

یہ پرماتما ہیں۔ پاسی کسان پرماتما کے چرنوں میں گر پڑا۔ میرے دھرم، میری عزت کے مالک مجھ پر ترس کھائیے۔ دو دن سے بچے بھی بھوکے ہیں۔ ان کا بلکنا مجھ سے دیکھا نہیں جاتا۔ اپنے بھگت کو آشیرواد دیجیے۔

پرماتما نے پوچھا ——— تمہارے پاس اناج تھا وہ

کیا ہوا؟

بڑے پجاری نے کھاتہ دیکھ کر کہا —— تمہارے پاس دس بیگھے زمین ہے اس سال ہم نے بارش بھی اچھی مقدار میں منظور کی تھی سو وہ سب کی سب تمہاری زمین میں پڑی۔ اس کھاتے میں اس بارش کا حساب درج ہے۔ امسال بجٹ میں ہم نے قحط بھی نہیں رکھا۔ صرف کسانوں کی بہبودی کے لیے تاکہ انہیں کسی قسم کی شکایت نہ رہے۔ اس پر بھی تم کہتے ہو کہ تم بھوکے ہو

کسان نے ہاتھ جوڑ کر کہا —— بھگوان میرے پاس تھوڑا سا اناج بچا تھا وہ بھی بنیا اٹھا کر لے گیا۔" (۱۸)

اس کے بعد پرماتما بازپرس کے لیے بنیے کے گھر جاتے ہیں۔ مگر بنیا چالاکی سے اپنے سر کا الزام زمین دار پر رکھ دیتا ہے۔ اس کے بعد پرماتما زمین دار کے یہاں جاتے ہیں —— زمین دار کے گھر کا منظر کرشن چندر نے اپنے مخصوص طنزیہ لہجے سے اس طرح کھینچا ہے:

"—— زمیندار کے گھر مجرا ہو رہا تھا۔ وہ بڑے تپاک سے ملا —— آئیے پرماتما جی یہاں کرسی پر بیٹھیے۔ اس کرسی پر میرے قریب —— یہ دیکھیے میں نے جے پور سے نئی طوائف منگائی ہے، اس کی کمر کا لوچ دیکھیے اس کا نرت —— ہائے ہائے نرت، ہائے ہائے بڑے دنوں کے بعد آپ سے ملاقات ہوئی۔ میں بچپن میں ایک دو بار اپنی ماں کے ہمراہ مندر گیا تھا (ہنس کر) آپ کی صورت تو اب پہچانی بھی نہیں جاتی۔ کئی دنوں سے سوچ رہا تھا کہ مندر میں آپ کی مورت بنواؤں لیکن کیا کروں۔ جنگ کی وجہ سے اخراجات اس قدر بڑھ گئے ہیں کہ ... بہر حال اگلے سال میں وعدہ کرتا ہوں کہ اگلے

سال ضرور آپ کی ایک نئی مورت مندر میں براجمان ہوگی۔

برماتما نے کہا ہم وہ پاسی کسان . . .

ہے ہے ـــــــ کیا ادا ہے۔ زمیندار نے ناچنے والی کی طرف دیکھتے ہوئے کہا۔

برماتما نے بڑے پجاری کی طرف گھور کر دیکھا لیکن وہ بھی ناچنے والی کو دیکھنے میں اس قدر منہمک تھا کہ اس نے کوئی توجہ نہیں کی۔ ناچار برماتما کو پھر کہنا پڑا۔

"وہ اس پاسی کسان کے متعلق ہم . . .

ابھی آپ کس کمینے کی بات کر رہے ہیں۔ وہ تو سالا بڑا بد معاش ہے۔ وہ زمین دراصل میرے باپ کی تھی۔ دس بیگھے زمین جس میں اب وہ کاشت کر رہا ہے میرے باپ نے خوش ہو کر اس کے نام کر دی تھی۔ اور دیکھا جائے تو میرے باپ کو کیا حق تھا کہ موروثی جائیداد ایک غریب کسان کے نام لکھ دیتا ـــــــ یہ سراسر خلاف قانون تھا وہ تو کہیے کہ میں دو آپ کا بھگت ہوں۔ میں صرف اپنا حصہ لیتا ہوں۔ اناج میں سے صرف ایک تہائی لیتا ہوں۔ ورنہ دیکھا جائے تو وہ زمین ہماری ہے۔

برماتما نے پجاری سے کہا ـــــــ کھاتہ دیکھو۔

- بڑا پجاری ابھی تک ناچنے والی کی طرف تک رہا تھا۔

برماتما نے چڑ کر کہا ـــــــ کھاتہ دیکھو۔ یہ زمین کس کی ہے۔

بڑے پجاری نے کھاتہ دیکھ بھال کر کہا ـــــــ زمیندار سچ کہتا ہے زمین کا مالک وہی ہے۔

زمین دار نے کہا ـــــــ دیکھا بھگوان آپ کا داس بھلا جھوٹ کاہے کو بولنے لگا۔ ارے آپ تو کھڑے ہوئے

ذرا اگانا سُنیئے ——— اور بھی منّو ذرا بھاگ کس دہ

ذرا . . . ؟" (۱۹)

غرض کہ اس کے بعد بھگوان حاکم کے پاس جاتے ہیں اور وہ بھی انھیں بہلا دیتا ہے۔ آخر تھک ہار کر پرماتما واپس کسان کے گھر آتے ہیں۔ اس مدت میں اس کا چھوٹا لڑکا بھوک سے دم توڑ دیتا ہے۔ اور وہاں ماتم و شیون بپا ہے۔ پرماتما کو دیکھ کر پاسی کسان پوچھتا ہے :

"——— پاسی کسان نے پوچھا اناج لائے۔

پرماتما نے سر جھکا لیا۔

پراپجاری بولا ——— صبر کرو ——— پاسی کسان ———

صبر کے سوا اور کیا چارہ ہو سکتا ہے۔

ہائے میرے لال ——— ہائے میرا ننھا موتی۔

یکایک پرماتما کا چہرہ مسرت سے روشن ہو گیا۔

اس نے سر جھکا کر کے کہا ——— پاسی کسان آؤ ——— ہم تمہیں اور تمہارے کنبے کو سورگ لے چلتے ہیں۔

پاسی کسان بولا ——— وہاں کھانے کو کیا ملے گا۔

پجاری نے کہا ——— وہاں کھانے کو کچھ نہیں ملتا۔

وہاں صرف پرماتما کا نور ہے۔

پاسی کسان نے تلخی سے کہا۔ پرماتما کا نور تو یہاں بھی ہے۔ اور اس نے دروازہ زور سے بند کر لیا اور پرماتما اور پراپجاری حیران و پریشان باہر کھڑے رہ گئے۔" (۲۰)

مندرجہ بالا اقتباس ان لوگوں کے منہ پر ایک زوردار تھپڑ ہے جو انسان کی بنیادی ضرورتوں سے انکار کرتے ہیں۔ انسان کی پہلی اور آخری بنیادی ضرورت خوراک ہے۔ کیونکہ یہی ایک ایسا وسیلہ ہے جس کے ذریعہ وہ اپنے آپ کو زندہ رکھ سکتا ہے۔ اور بعض حریص اور جابر قوتیں اس کی اس بنیادی ضرورت پر بھی اپنا قبضہ جمائے رکھنا چاہتی ہیں۔ تاکہ وہ ان کے سامنے ہمیشہ محتاج اور سر

جھکائے رہے ـــــ بعض اوقات اسے اپنی اسی ضرورت سے دور رکھنے کے لیے بڑے بڑے خوشنما مفروضے گھڑ کر اس کے ارد گرد پھیلا دیے جاتے ہیں اور ان ہی میں سے ایک مفروضہ روحانیت کا بھی ہے۔ شاطر لوگ مذہب اور روحانیت کی آڑ لے کر انسان کو ہمیشہ تنگ دست اور فاقہ مست بنانا چاہتے ہیں۔ یہ لوگ فطری خواہشوں کو زیادہ متقدم خیال کرتے ہیں اور جب انسان روحانیت کے اس جھوٹے مکھوٹے سے آزاد ہوتا ہے تو پھر اس پر کس طرح عتاب نازل ہوتا ہے، کرشن چندر کی زبانی سنیے :

"ـــــ جب وہ دونوں آسمانوں اور کائناتوں سے گزر کر اپنی جگہ پر واپس آ گئے تو بڑے پجاری نے جھک کر پرماتما کے کان میں کہا ـــــ دیکھا آپ نے یہ کسان کیسے ناشکرے ہیں سورگ میں بھی آنا نہیں چاہتے۔

پرماتما نے غضبناک لہجے میں کہا ـــــ دفع کرو جہنم میں ڈالو سب کو۔"

بڑے پجاری نے مسکرا کر کہا ـــــ اس کا میں نے پہلے ہی بندوبست کر دیا ہے۔" (۲)

دنیا کی بڑی بڑی جنگیں جن میں کروڑوں بے گناہوں کا خون بہایا گیا اس کے پس پردہ محض یہی ذہنیت کام کر رہی تھی۔ مذہب کے نام پر دنیا میں جتنا خون خرابہ ہوا ہے شاید ہی کسی اور کے نام پر ہوا ہو اور اس کے پیچھے بھی محض ملکیت اور اقتدار کا جذبہ کام کر رہا تھا۔

اسی کہانی سے ملتی جلتی ایک اور کہانی ہے . . جس کا نام ہے گونگے دیوتا، یہ بھی پرماتما کی طرح ایک فنطاسیہ کہانی ہے اور اس میں بھی کسانوں پر روا رکھے جانے والے مظالم کی داستان ہے۔ اس کا اسلوب بھی وہی طنزیہ اور مزاحیہ چاشنی لیے ہوئے ہے۔ کرشن چندر نے اپنے اس ہنر سے بہت بڑا کام انجام دیا ہے۔ کہانی کا آغاز اس طرح ہوتا ہے کہ پہلے زمانے میں دیوتا بھی انسانوں کے درمیان رہتے تھے اور انسانوں ہی کی طرح بولتے تھے کھاتے تھے پیتے تھے اور مصیبت کے وقت وہ لوگوں کو نیک صلاح و مشورہ دیا کرتے تھے جس سے لوگ ان کی بڑی عزت کیا کرتے تھے۔ اسی زمانے میں ایک دیوتا گج نام کا تھا اور سب دیوتاؤں سے زیادہ مشہور تھا۔ کرشن چندر اس کا تعارف اس طرح کراتے ہیں :

"—— اس زمانے میں چک ڈھوڈھا کلاں نمبر ۲۱۸، ضلع ہوشیارپور میں ایک ببول کے پیڑ کے نیچے ایک دیوتا رہتا تھا۔ اس کا نام گج گج تھا اور وہ اپنے جسم پر راکھ کے بجائے سیندور کی بھبھوت ملتا تھا۔" (۴۳)

اسی زمانے میں ایک غریب مگر نیک اور ایماندار کسان بھی رہتا تھا۔ کرشن چندر نے کسان کی کیفیت اس طرح بیان کی ہے۔

"—— اسی چک ڈھوڈھا کلاں نمبر ۲۱۸ ضلع ہوشیارپور میں ایک غریب کسان بھی رہتا تھا۔ وہ نہ صرف دھن دولت کے اعتبار سے غریب تھا بلکہ مزاج کا بھی بے حد غریب ہمیشہ سر جھکا کے چلتا۔ عاجزی سے بات کرتا اور ادب سے بڑوں کا ادب کرتا۔ آج تک کسی نے اس کے منہ سے گالی نہ سنی تھی گو گاؤں میں اس کی زمین سب سے کم تھی اور بیلوں کی ایک ہی جوڑی اس کے پاس تھی اور اس کا چھپر سب سے چھوٹا تھا۔ تو بھی کلمۂ شکر کے سوا اس کے منہ سے کچھ اور نہ سنا۔ کیونکہ وہ بڑا محنتی اور نیک دل کسان تھا اور اپنی چھوٹی سی باڑی اپنے چھوٹے سے گھر اور اپنی پیاری بیوی اور بچوں میں مگن تھا۔ گج گج دیوتا اس سے بہت خوش تھا اور لوگوں کو تلقین کرتے وقت اکثر اس کی مثال دیا کرتا تھا۔"

لیکن یہی کسان جب اس کے کھیتوں پر ٹڈی دل حملہ بول دیتا ہے اور ساری کی ساری فصل کو برباد کر دیتا ہے تو اس کے صبر کا پیمانہ چھلک اٹھتا ہے اور وہ بھی بالآخر گج گج دیوتا کے پاس فریاد کرنے آتا ہے مگر گج گج دیوتا اسے تلقین کرتے ہیں:

"—— جب ٹڈی دل فصل کھا کر اڑا جا رہا تھا۔ کیا تو نے اس وقت آسمان کے بادلوں کو دیکھا تھا... جو اپنے سینے میں نئی فصل کی نوید لے کر آتے ہیں۔" (۴۴)

گج گج دیوتا کے اس جواب سے مطمئن ہو کر کسان واپس چلا جاتا ہے مگر ایک سال بعد پھر

شکایت لے کر گج گج دیوتا کے سامنے حاضر ہوتا ہے کہ اس کی فصل باڑھ کی لپیٹ میں آگئی ہے مگر گج گج دیوتا ایک بار پھر اسے اپنے فلسفیانہ جواب سے لاجواب کر دیتا ہے ـــــــ مگر دو سال بعد کسان کے دونوں بچے ہیضے سے مر جاتے ہیں اور وہ فریاد کرنے دیوتا کے پاس حاضر ہو جاتا ہے لیکن اب کے پھر گج گج دیوتا اسے اس طرح تسلی دیتے ہیں :

"ـــــــ پھر بھی برسات میں تو بنجر زمین پر بھی پھول کھلتے ہیں ... اور تیری بیوی تو جوان ہے، خوبصورت ہے، اور کوکھ والی ہے ـــــــ"

اور اس طرح دیوتا کے جواب سے کسان پھر لاجواب ہو جاتا ہے مگر چھ ماہ بعد ہی اس کی بیوی بھی دم توڑ جاتی ہے اور وہ روتا گڑ گڑاتا ہوا دیوتا کے پاس حاضر ہوتا ہے : اور دیوتا وہی اپنی پرانی روش برقرار رکھتے ہوئے اسے پھر باتوں میں الجھانا چاہتے ہیں۔ اور وہی فلسفیانہ موشگافیوں سے کام لیتے ہیں :

"ـــــــ دیوتا دیر تک چپ رہے۔ ان کے بڑا سے خاموش چہرے پر غور و فکر کی لکیریں ابھر آئیں۔ پھر تھوڑے ان کے چہرے پر ایک انوکھی مسکراہٹ نمودار ہوئی اور وہ بڑے نرم، سنجیدہ اور دھیمی سی بھرے لہجے میں بولے :

"ـــــــ جب تو اپنی بیوی کی چتا جلا کر واپس آ رہا تھا تو کیا تو نے گھاٹ کے کنارے جوہی کے پھول دیکھے تھے ..."

"ہاں دیکھے تھے ـــــــ کسان نے جواب دیا ... مگر جوہی کے پھولوں کا میری بیوی سے کیا تعلق ..." (۲۵)

الغرض اسی طرح دیوتا کسان کو اپنی نرم شیریں باتوں میں الجھائے رکھتے ہیں مگر اس کے دکھ کا مداوا نہیں کرتے۔ اس کے زخم پر مرہم نہیں رکھتے اور اس طرح آخر میں کسان کو طیش آجاتا ہے :

"ـــــــ کسان نے دیر تک دیوتا کے چہرے کی طرف دیکھا مگر جب دیوتا کے منہ سے کچھ اور نہ نکلا تو دیوانے وار دیوتا کے قدموں سے اٹھ کھڑا ہوا اور اس

نے لپک کر دیوتا کو گردن سے پکڑ لیا اور اس کا سر زور سے
پیپل کے پیڑ سے ٹکرا دیا ——— دیوتا کے ماتھے سے
خون کی دھار پھوٹ پڑی اور وہ خوف سے چلایا ———
"ہائے میرا سر پھٹ گیا ———"
کسان نے کہا ——— "سر پھٹ گیا تو کیا ہوا وہ دیکھو
آسمان پر ابابیلیں اڑتی جا رہی ہیں" ——— اور یہ کہہ کر
کسان نے گج گج دیوتا کے جبڑے پر دو گھونسے مار دیے۔
"ہائے ہائے میرے دانت ٹوٹ گئے" ——— گج گج
دیوتا درد سے بے تاب ہو کر چلایا۔
"دانت ٹوٹ گیا تو کیا ہوا" ——— کسان دانت پیس کر
بولا ——— "وہ دیکھو پل کے پرے تالاب کے کنارے کیسے
کیسے سندر پھول کھلے ہیں ...."
اور یہ کہہ کر کسان نے دیوتا کا بازو موڑ کر اسے
کسی درخت کی شاخ کی طرح موڑ دیا۔
دیوتا چیخ کر بولا ——— ہائے میرا بازو ٹوٹ گیا۔
بازو ٹوٹ گیا تو کیا ہوا ——— کسان غیض و غضب میں
جھلا کر بولا ——— "شکر کرو کہ تم اندھے نہیں ہو"۔
اس دن سے گاؤں والے کہتے ہیں کہ سب دیوتا پتھر
کے ہو گئے۔ اور منہ سے کچھ نہیں بولیں گے۔" (٢٦)

اس فنطاسیے کے ذریعہ بھی کرشن چندر قارئین پر حقیقت واضح کرنا چاہتے ہیں کہ
مذہب عام طور پر انسان کو صبر و قناعت کے فلسفے کے علاوہ اور کچھ نہیں دیتا اور اس
طرح دوسرے الفاظ میں یہ کہا جا سکتا ہے کہ مذہب بھی سرمایہ داروں کی پشت پناہی
کرتا ہے اور ان کے استحصال کے لیے راستے ہموار کرتا ہے۔ بیشتر مذاہب اسی بے
عملیت کا شکار ہیں۔ وہ انسانوں کو توکل، قناعت، صبر و شکر کی تعلیم ہی دیتے ہیں۔
حرکی قوت سے ان کا دور کا واسطہ نہیں لہٰذا ایسے موقع پر بغاوت لازمی بھی ہو جاتی

ہے۔ پاسی کسان یہاں احتجاج کی ایک زندہ مثال بن جاتا ہے۔ اور گونگے دیوتا روایت اور فرسودگی کی علامت بن جاتے ہیں۔

کرشن چندر نے فنطاسیوں میں بھی طرح طرح کے تجربے کیے ہیں اور ان کو کئی رخوں اور زاویوں سے پیش کیا ہے اور اس میں مختلف سماجی اور سیاسی مسائل اُٹھائے ہیں اور انسانی خباثت کو طرح طرح سے بے نقاب کیا ہے۔ "شیطان کا استعفیٰ" بھی ایک ایسا ہی فنطاسیہ ہے جس میں انھوں نے یہ ثابت کرنے کی کوشش کی ہے کہ انسان سے بڑھ کر کوئی دوسرا شیطان نہیں۔ اور دیکھا جائے تو انسان ہی سب سے بڑا شیطان ہے ——— علامہ اقبال نے بھی اپنی شاعری میں شیطان کو موضوع بحث بنایا ہے۔ اور اس کے حرکت و عمل کے فلسفے کی تعریف بھی کی ہے ——— مگر کرشن چندر نے یہاں شیطان کو ایک اور ہی صورت میں پیش کیا ہے۔ انھوں نے شیطان اور انسان دونوں کو ایک دوسرے کے قریب لاکر انسانی شیطنت کو طشت از بام کیا ہے ——— کرشن چندر نے اپنے اس افسانے کا آغاز کچھ اس طرح کیا ہے کہ پڑھنے والا محظوظ ہوئے بغیر رہ ہی نہیں سکتا۔ مثلاً :

"——— ایک روز شیطان خدا کے روبرو حاضر ہوا اور سر جھکا کر بولا۔

میرا استعفیٰ حاضر ہے۔

کیوں کیا بات ہے، اللہ تعالیٰ نے فرمایا۔

میں اس کام سے عاجز آگیا ہوں ——— شیطان نے تھکے ہوئے لہجے میں جواب دیا" (۴۷)

اور اس طرح ایک لمبی چوڑی تقریر ——— اور شیطان کی گریہ زاری کے بعد اللہ تعالیٰ اپنے فرشتے سے پوچھ کر اس پر رحم فرماتے ہیں اور اس کے استعفیٰ کو واپس کر دیتے ہیں۔ اس کے بعد کا منظر ملاحظہ ہو :

"——— جب شیطان کو اس کے پر دوبارہ مل گئے تو خدا نے اس سے کہا ——— آج سے تو فرشتہ ہے آج سے تو ہر ایک کو نیکی کا سبق دے گا۔ اس وقت تو سیدھا یہاں سے چلا جا ——— موضع لکشمن لین جہاں کرم دین کسان کی

لڑکی زہرا کا سودا ہو رہا ہے، جا کر فوراً اس سودے
کو روک دے۔" (۲۸)

اور اس طرح افسانہ آسمان سے زمین پر آجاتا ہے اور کرشن چندر کا بے باک قلم تیز و نشتر برسانے لگتا ہے۔ سماج کی مختلف ناہمواریاں انسان کی مختلف خباثتیں ایک ایک کر کے سامنے آنے لگتی ہیں۔ سب سے پہلے شیطان زہرا کے گھر جاتا ہے اور اس کے باپ کریم دین کسان کو سمجھاتا ہے کہ یہ سودے بازی مت کرو۔ مگر کرم دین بتاتا ہے کہ مجھے گاؤں کے بنیے کے ساڑھے سات سو روپے چکانا ہیں اگر بنیا یہ قرض معاف کر دے تو یہ سودا رک سکتا ہے۔ کرم دین کے پاس سے شیطان لالہ مصری شاہ بنیئے کے پاس ایک ہندو کا روپ بھر کر جاتا ہے۔ شیطان اور لالہ کے درمیان یہ گفتگو بھی بڑی دلچسپ ہے اور یہاں سے کہانی ایک نیا موڑ لیتی ہے۔

" ـــــ شیطان نے لالہ جی سے کہا ـــــ تم کو
شرم نہیں آتی لالہ مصری شاہ ان ساڑھے سات سو
روپوں کے عوض تم ایک مسلمان لڑکی کو اپنے گھر میں
لاؤ گے۔ اپنا دھرم بھرشٹ کرو گے۔
رام رام کیسی بات کرتے ہو پنڈت جی ـــــ لالہ
مصری شاہ اپنے کانوں کو ہاتھ لگاتے ہوئے بولے۔ میں
اس قبیح حرکت کی تو سوچ بھی نہیں سکتا۔ اس لڑکی کو میں
اپنے گھر نہیں لا رہا ہوں۔ دراصل اس لڑکی کا سودا
خواجہ بدرالدین سے ہو رہا ہے جو لکشمن لین کے پل
کے پار آڑھت کی دکان کرتا ہے۔ اس کی چار بیویاں
پہلے سے موجود ہیں مگر اس پر بھی وہ اس زہرہ کے لیے
ساڑھے سات سو دینے کے لیے تیار ہے۔ سودا صرف
اتنا ہے کہ کرم دین ساڑھے سات سو کے عوض خواجہ
بدرالدین کو اپنی لڑکی اور کرم دین اپنے قرض کے عوض
ساڑھے سات سو مجھے دے گا۔" ۲۹

یہاں کرشن چندر نے صرف یہ بتا کر کے خواجہ بدرالدین چار بیویوں کا شوہر ہے اس کے باوجود زہرا سے نکاح کرنا چاہتا ہے۔ اس معاشرے پر زبردست طنز کیا ہے، جہاں عورتوں کو بھیڑ بکری سمجھ کر اپنی کھونٹی سے باندھ لیا جاتا ہے۔ اور جہاں عورتوں کی خواہش اور احساسات کوئی معنی نہیں رکھتے اور یہ سب کچھ بھی محض اس لیے ہوتا ہے کہ مذہب نے چار عورتوں کے لیے اجازت دے رکھی ہے ——— یہاں اصل مذہب کی رُوح تو دفن کر دی جاتی ہے صرف دکھاوا ہی باقی رہ جاتا ہے۔

اس کے بعد کرشن چندر شیطان کو خواجہ بدرالدین کے پاس پہنچاتے ہیں مگر بدرالدین بھی اپنی پانچویں شادی کا جواز پیش کر کے شیطان کو لاجواب کر دیتا ہے۔

اس کے بعد مسئلے کا حل کے لیے شیطان بذاتِ خود زہرا سے رجوع کرتا ہے تاکہ اسے اس شادی سے باز رکھ سکے۔ وہ زہرا کے سامنے ایک خوبرو نوجوان کا روپ دھار کر جاتا ہے۔ مگر زہرہ اور شیطان کے درمیان جو گفتگو ہوتی ہے وہ اور بھی زیادہ عبرت انگیز ہوتی ہے۔ یہاں آکر احساس ہوتا ہے کہ مادی ضرورتیں بعض اوقات انسان کو کس قدر نیچا گرا دیتی ہیں۔ جب وہ ایک نوجوان بن کر زہرہ کے سامنے جاتا ہے تو:

"——— پہلی نظر ہی میں وہ اس گبرو نوجوان پر عاشق ہو گئی۔ اس کے سنہری گالوں پر حیا کی گلابی رنگت بکھر گئی اور وہ لجا کر جھینپ میں پڑے ہوئے گھڑے کو اپنی انگلیوں سے کھانے لگی ———

شیطان نے اسے شادی کا پیغام دیا ———

زہرہ گھڑا کھجاتے کھجاتے رُک گئی۔ نظر بھر کر اس نے نوجوان کی طرف دیکھا پھر اس نے اپنی آنکھیں جھکا لیں اور بڑی لگن ور آواز میں بولی ———

"کیا کام کرتے ہو؟"

"کچھ نہیں کرتا ——— شیطان بولا ——— خدا کا نام لیتا ہوں ———

"خدا کا نام تو سبھی لیتے ہیں" زہرہ اداس ہو کر بولی۔

"پھر تم مجھے کھلاؤ گے کیسے ——"

"ہم دونوں مل کر محنت کریں گے۔"

"محنت تو میں نے ہمیشہ کی ہے۔ اپنے ماں باپ کے گھر میں اور کھیتوں میں —— آج تک دن رات محنت کرتی آئی ہوں۔ اس محنت نے مجھے پھٹے چیتھڑے اور ایک وقت کا فاقہ دیا —— اس محنت سے اب عاجز آچکی ہوں۔"

شیطان دیر تک چپ رہا۔ پھر آہستہ سے بولا ——

"زہرہ تم نوجوان اور خوبصورت ہو۔ ذرا سوچو تم اس پینسٹھ برس کے بڈھے سے شادی کر کے خوش رہ سکو گی۔ کیا تمہاری روح کو اس امر سے اطمینان ہو گا کہ تم ایک انسان ہو کر چاندی کے چند سکوں کے عوض فروخت کی جا رہی ہو۔"

"وہ مجھے گھر دے گا اور دو وقت پیٹ بھر کے روٹی تو دے گا —— زہرہ کا چہرہ امید سے کھل گیا۔

"مگر وہ بڈھا بدصورت پینسٹھ برس کا۔ ....

شیطان نے زہرہ کا ہاتھ اپنے ہاتھ میں لے کر کہا۔ ذرا سوچو تم اس سے کیسے خوش رہ سکو گی۔

زہرہ نے آہستہ آہستہ اپنی لانبی پلکیں اوپر اٹھائیں اور شریر نگاہوں سے اسے دیکھتے ہوئے بولی —— خوش ہونے کے لیے کبھی کبھی تم سے مل لیا کروں گی۔ آؤ گے نا مجھ سے ملنے کے لیے چھپ کے۔" (۳۰)

اور اس طرح شیطان زہرا سے بھی دامن چھڑا کر بھاگ جاتا ہے مگر اب اس کے ذہن میں یہ ترکیب آتی ہے کہ اس سارے معاملے کو علاقے کے تھانے دار کے سامنے رکھا جائے اور اس سے درخواست کی جائے کہ وہ شادی کو کسی طرح رکوا دے مگر تھانے دار ان

سب سے بڑھ کر خراب ثابت ہوتا ہے۔ اور وہ بتاتا ہے کہ میں سب کچھ جانتا ہوں اور موقع کی تاک میں ہوں۔ جیسے ہی یہ شادی عمل میں آئے گی میں سب کو گرفتار کر لوں گا ——
بے چارے شیطان کے ذہن میں یہ بات نہیں آتی اور وہ سوال کر بیٹھتا ہے جس کا جواب تھانے دار اس طرح دیتا ہے ——

"—— مگر آپ مقدمہ کیوں چلا رہے ہیں" شیطان نے پریشان ہو کر کہا —— "آپ اس خلاف قانون حرکت کو عمل میں آنے سے پہلے ہی کیوں نہیں روک دیتے"

"بڑے جُغد ہیں آپ ——" گورو دیال سنگھ تھانے دار نے جھلا کر کہا، "میں ایسا احمق نہیں ہوں کہ اتنے بڑے مقدمے کو آسانی سے ہاتھ سے جانے دوں —— جس میں خواجہ بدرالدین اور لالہ مصری شاہ اور کرم دین اور زہرہ کو میں ایک ساتھ لپیٹ میں لے سکوں۔ خواجہ بدرالدین سے میں کم سے کم دو ہزار روپیہ رشوت میں لے سکوں گا۔ اور اتنی ہی رقم لالہ مصری شاہ سے اینٹھ لوں گا۔ پھر میں نے سنا ہے کہ زہرہ بہت خوبصورت لڑکی ہے"

"مگر یہ تو گناہ ہے ——" شیطان نے گھبرا کر کہا۔

"—— ان چار ہزار روپیوں سے میں اپنی لڑکی کی شادی کر سکوں گا۔ بڑی بچی کی شادی ایک عرصے سے رکی ہوئی ہے۔ مجھے اس کے جہیز کے لیے معقول رقم چاہیے۔ اب ایک ہی ہلے میں سب بندوبست ہو جائے گا۔"

"ایک لڑکی کی شادی کے لیے آپ دوسری لڑکی کی زندگی تباہ کریں گے۔ یہ تو پاپ ہے۔"

"اور سنو بہت الگ ملے گی جناب ——" تھانے دار نے شیطان کو سمجھایا، "اتنا بڑا مقدمہ آج تک اس علاقے میں کبھی تھانے دار کے ہتھے نہیں چڑھا ہو گا۔ عین ممکن

ہے کہ میں اس مقدمے کی کامیابی کے بعد انسپکٹر بنا دیا جاؤں۔

"مگر یہ تو جرم ہے" شیطان چلّایا۔

"آپ بیچ میں بولنے والے کون ہوتے ہیں ——

تھانے دار نے گرج کر پوچھا۔

"میں خدا کا بندہ ہوں" شیطان نے عاجزی سے سر جھکا کر کہا —— لوگوں کو نیکی کا درس دیتا ہوں ——

تھانے دار نے اُسے حوالات میں بند کر دیا" (۳۱)

مذکورہ بالا افسانے سے یہ بات بخوبی سمجھ میں آجاتی ہے کہ آدمی کا شیطان خود آدمی ہے۔ دلچسپ پیرایۂ بیان نے اس افسانے کو اور بھی معنی خیز بنا دیا ہے۔ کرشن چندر کا ایسا ہی ایک اور دلچسپ افسانہ "بھگوان کی آمد" ہے۔ اس افسانے میں انھوں نے لوگوں کی توہم پرستی اور ضعیف الاعتقادی کی جانب اشارہ کیا ہے۔ اور یہ بتانے کی کوشش کی ہے کہ مذہبی معاملات میں لوگ کتنے جذباتی ہوتے ہیں۔ بغیر کسی تحقیق کے ہر وہ بات مان لیتے ہیں جن کا حقیقت سے دور کا بھی واسطہ نہیں۔

"—— دہلی نواسیو، آپ کی خوش قسمتی ہے کہ شہر دہلی میں بھگوان نے اوتار لیا ہے۔ آپ کی اپنی دہلی اسٹیٹ میں بھگوان کا جنم ہوا ہے۔ آپ اس وقت جہاں بھی کھڑے ہیں رک جائیے۔ کیونکہ بھگوان کا جلوس آرہا ہے —— بھگوان کے درشن کیجیے اور ان کی بال لیلا میں دیکھیے بھگوان آرہے ہیں، بھگوان آرہے ہیں۔" (۳۲)

اور اس کے بعد بھگوان ایک جلوس کی شکل میں بازار سے گزرتے ہیں تو —— مجمع میں سے کسی نے کہا ——

"وہ اگلی بیل گاڑی میں بھگوان کے والد بزرگوار بیٹھے ہیں اور ان کے بڑے بھائی اور ماما۔"

"تمھیں کیسے معلوم ہوا۔ دوسرے نے پوچھا ——

پُوچھا ——

پنڈت نے کہا —— مجھے معلوم ہے یہ مہرولی کا بنیا ہے۔ جس کے گھر بھگوان نے جنم لیا ہے۔ میں بھی مہرولی کا رہنے والا ہوں۔" (۴۳)

دیکھا آپ نے کتنے خوبصورت اور معنی خیز انداز میں طنز کیا گیا ہے۔ ویسے بھی ہندوستان میں دن رات اس قسم کی افواہیں سننے کو ملتی رہتی ہیں کہ آج فلاں بھگوان نے فلاں آدمی کے گھر جنم لیا ہے۔ لیکن بعد میں معلوم ہوتا ہے کہ وہ سب فراڈ تھا۔ اس کے باوجود عام طبقہ ان باتوں پر فوری یقین لے آتا ہے۔ لیکن آیئے اب اس کا دوسرا رُخ ملاحظہ فرمایئے —— اس کے پس پردہ کیا حقیقت کام کرتی ہے اور ان لوگوں کا مقصد کیا ہوتا ہے جو اس قسم کا شوشہ چھوڑتے ہیں لیکن قبل اس کے کہ اس پر روشنی ڈالی جائے، یہ بتا دینا ضروری ہے کہ بعض اوقات اس قسم کے واقعے کتنے خطرناک ہوا کرتے ہیں کیونکہ ہندوستان ایسا ملک ہے جہاں مختلف مذہبوں کے ماننے والے ہیں اور نظریات و عقائد کے اعتبار سے ان میں بعد المشرقین ہے۔

" —— واقعی لڑکا خوبصورت ہے ... ایک مسلمان نے اپنی ٹوپی اُتار کر سر کھجاتے ہوئے کہا ——

تینوں چار ہندوؤں نے اسے غصے سے گھور کر جو دیکھا تو بے چارہ جلدی سے ٹوپی پہن کر وہیں مجمع میں کہیں غائب ہو گیا —— خیر گزری ورنہ" (۴۴)

بہر حال اس سب ڈرامے کا بنیادی مقصد سوائے لوگوں کو بے وقوف بنانے کے اور ان کی کمزوری سے فائدہ اُٹھانے کے سوا اور کچھ نہیں ہوتا —— استحصال کا ایک یہ بھی بہت مؤثر ذریعہ ہے جو ہندوستان میں صدیوں سے جاری ہے اور اس طریقے میں نقصانات کا بھی خدشہ کم ہی ہوتا ہے —— اب دیکھیے اس ڈرامے کا منظر:

" —— لوگ اشلوک سن رہے تھے اور ماتھا ٹیک رہے تھے اور اِدھر اُدھر چندا دے کر جا رہے تھے۔ عورتیں اپنے زیور

اُتار اُتار کر دے رہی تھیں۔ مارے خوشی کے ان کی آنکھوں سے آنسو بہہ رہے تھے ــــــ آج بھگوان اُن کے دکھ درد دور کرنے کے لیے اُن کے درمیان آ گئے تھے۔ بھگوان اسلوک پڑھ رہے تھے۔ سادھوؤں کے چیلے ڈھول دھرم رہے تھے بھگتوں کی آنکھیں بند ہو رہی تھیں۔ ڈولیوں کے ڈھیر اُونچے ہو رہے تھے۔" (۳۵)

اس سے اندازہ ہوتا ہے کہ بعض لوگ مذہب کو بھی پیشے کے طور پر استعمال کرنے سے گریز نہیں کرتے۔ کرشن چندر تو چونکہ ایک ایسے نباض تھے جن کی نظر ہر چیز پر بڑی گہری تھی۔ اور پھر مذہب کے نام پر جو مذاق اور سفلانہ حرکتیں روا رکھی جاتی تھیں وہ ان سے بخوبی واقف تھے۔ لہٰذا اس کہانی پر سے اس طرح پردہ اٹھتا ہے:

"ــــــ وہ جمعہ کا ۹ جنوری ۱۹۵۰ء کو ہوا۔ یعنی بھگوان کی آمد کے بارہ دن بعد ــــــ جب دلی کی پولیس نے بھگوان کو اور ان کے والد بزرگوار یعنی منہرولی کے بنیے کو اور ان کے سب رشتے داروں کو جعل سازی کے جرم میں گرفتار کیا ــــــ گرفتاری سیٹھ ولایتی رام گپتا کے بیٹے نوین چند گپتا کے کہنے پر عمل میں لائی گئی تھی ــــــ نوین چند کا نام گو اپنے باپ کی طرح ولایتی نہیں تھا۔ لیکن وہ ایک پڑھے لکھے آدمی تھے، انھوں نے کئی روز کے مشاہدے کے بعد اندازہ لگایا کہ یہ پانچ سالہ بھگوان گیتا کے صرف چند اسلوک جانتا ہے اور وہ بھی زبانی کتاب پڑھ نہیں سکتا۔ بھگوان بھگوان ہو کر سنسکرت سے بے بہرہ تھے۔ اس سے نوین چند کا شبہ قوی ہو گیا ــــــ پھر ایک روز نوین چند نے ایک عجیب موقع پر بھگوان کو اپنے پتا سے ایک عجیب درخواست کرتے ہوئے دیکھ لیا۔

بھگوان کہہ رہے تھے ــــــ

"پتا جی مجھے سخت پیشاب لگ رہا ہے۔ پیالا نگر کھول دیجیے ——"

لیکن پتا جی بھگوان کے اس وقت چڑھاوے کے لیے روپے گننے میں مصروف تھا۔

اس نے کہا ——

تھم جا بے ——

لیکن پتا جی مجھے سخت ——

ذرا دم لے میں یہ روپے گن لوں۔

بھگوان تو دم لے لیتے لیکن پیشاب انھیں دم نہیں لینے دیتا تھا اس لیے انھوں نے وہیں پیشاب کر دیا۔ بھگوان کا پتا بہت خفا ہوا۔ بھگوان آخر بچے ہی تھے۔ پتا کا طمانچہ کھا کر بھگوان رونے لگے۔ اس موقعے پر نوین چند نے آگے ٹھہرولی کے بلیم کو پکڑ لیا اور پولیس کے حوالے کر دیا۔ (۳۶)

مذہب ایک ایسا ادارہ ہے جس پر تنقیدی نگاہ ڈالنے سے پہلے کئی بار سوچنا پڑتا ہے اور خاص کر ایک ایسے ملک میں جس کی ذہنی اور فکری اساس ہی مذہب پر ہو، وہاں اور بھی پھونک پھونک کر قدم رکھنا پڑتے ہیں۔ ورنہ ذرا سی بے احتیاطی سے مصنف کی جان کے لالے پڑ سکتے ہیں ——— تاہم کرشن چندر اس ہنر کے ماہر تھے۔ انھوں نے جس دلچسپ طنز و مزاح کے ساتھ ان بدعتوں پر وار کیا ہے وہ ناگوار نہیں گزرتا۔ بلکہ مذہبی پہلو کی خامیاں زیادہ نمایاں ہوتی ہیں ——— اور یہ سب باتیں انسان کو دعوت فکر پر آمادہ کرتی ہیں۔

'ہاتھ کی چوری' بھی ایک ایسا ہی فنطاسیہ ہے جہاں کرشن چندر کے طنز کی دھار بہت ہی گہری ہے۔ اور ان کا فن بلندیوں کو چھوتا ہوا نظر آتا ہے۔ اور یہاں یہ ماننے میں ذرا بھی تامل نہیں ہوتا کہ فنطاسیہ کو پیش کرنے کا ہنر صرف کرشن چندر ہی جانتے تھے۔ اس افسانے میں یہ بتایا گیا ہے کہ ایک شخص جب سویرے سو کر اٹھتا ہے

تو اس کا بایاں ہاتھ غائب ہے۔ بہت پریشان ہوتا ہے۔ اس کے بعد اس کا کان غائب ہوجاتا ہے۔ اور پھر ایک دن اس کی آنکھ ہی غائب ہوجاتی ہے۔ مگر اس پورے افسانے کی فضا اتنی موثر اور دلچسپ ہے کہ قاری محویت سے رہ جاتا ہے اور اس کے ساتھ ساتھ کرشن چندر حقیقت کے تعلق سے ایسے بلیغ اور معنی خیز اشارے بھی کرتے جاتے ہیں۔ جو ہمیں سوچنے پر مجبور کر دیتے ہیں:

"—— اس سے پوچھا —— بھلی مانس، تم نے کہیں میرا بایاں ہاتھ دیکھا ہے —— وہ بولی —— کیا دایاں کیا بایاں —— ہاتھ تو تمہارے ایسے ایسے دیکھ چکی ہوں کہ اب تمہارے سارے ہتھکنڈوں سے واقف ہوں۔ اس وقت تم کون سے ہاتھ کی صفائی دکھا رہے ہو میں نے کہا —— نیک بخت، میں ہاتھ کی صفائی کیا دکھاؤں گا، میرا خود بایاں ہاتھ غائب ہے۔ یقین نہ آئے تو خود دیکھ لو —— اس پر وہ چونک کر اٹھ بیٹھی۔ میرا بایاں شانہ ٹٹول کر کہنے لگی —— واقعی غائب ہے۔ ایسے لگتا ہے جیسے کبھی تھا ہی نہیں۔" پھر میری طرف شبہے بھری نظر سے تاکتے ہوئے بولی ——

"کس کو دے آئے ہو۔"

"—— اری کس کو دیتا اور کون لیتا ہے ہاتھ —— اور وہ بھی بایاں۔" (۳۷)

غرض اس کے بعد ہاتھ کی تحقیقات شروع ہوجاتی ہے مگر ہر جگہ سے اس سے یہی جواب ملتا ہے کہ بایاں ہاتھ ہمارے کس کام کا —— آخر وہ سوچتا ہے کہ کیوں نہ اس کی رپورٹ تھانے میں کردی جائے۔ مگر ہندوستان میں تھانوں اور پولیس کا جو حال ہے اس کا بیان سننے سے تعلق رکھتا ہے۔ دیکھا جائے تو یہی ایک ایسا شعبہ ہے، جس کے ذمہ شہر کا نظم و نسق برقرار رکھنا ہوتا ہے مگر یہی شعبہ اب بدامنی اور رشوت خوری کا اڈہ بن کر رہ گیا ہے —— کسی بھی شریف آدمی کو رپورٹ لکھانے میں جن

دشواریوں کا سامنا کرنا پڑتا ہے وہ مندرجہ ذیل اقتباس سے اچھی طرح ظاہر ہو جاتا ہے
اور ہندوستانی پولس کا کردار بھی بے نقاب ہو جاتا ہے۔

"۔۔۔۔ پھر پولیس میں رپٹ ہو گی تو طرح طرح کے سوال
پوچھے جائیں گے ۔۔۔۔ تمہارا کیا نام ہے باپ کا نام کیا ہے
دادا کا نام کیا تھا۔ کس وقت چوری ہوئی، کہاں پر چوری ہوئی۔
تمہارے پاس اس امر کا کیا ثبوت ہے کہ تمہارا بایاں
ہاتھ بھی تھا۔ اگر رات کو سوتے وقت تمہارا بایاں ہاتھ
گم ہوا تو بیوی کی شہادت درکار ہے۔ اسے تھانے میں
پیش کرو، ممکن ہے تمہاری بیوی نے تمہارا ہاتھ چرا
کر اپنے بینک کے لاکر میں بند کر دیا ہو۔ ورنہ بیوی کی نیک
چلنی کی ضمانت پیش کرو ۔۔۔۔ ممکن ہے تم نے خود ہی اپنا
بایاں ہاتھ غائب کر دیا ہو۔ آج کل ایسے قصے بہت سننے
میں آ رہے ہیں کہ خود ہی چیز غائب کر دی اور چوری کا
الزام دوسرے پر تھوپ دیا۔ ممکن ہے اس بائیں ہاتھ
سے تم نے کوئی لمبا ہاتھ مارا ہو اور اب پکڑے جانے
کے ڈر سے اسے خود ہی غائب ہی کر دیا ہو۔ کس رنگ کا ہاتھ
تھا۔ کتنا لمبا ہاتھ تھا۔ کتنی انگلیاں تھیں۔ اگر پانچ تھیں تو
کیا پانچوں کی پانچوں گھی میں تھیں اور اگر پانچوں انگلیاں
گھی میں تھیں تو سر کہاں پر تھا ۔۔۔۔ تفصیل سے
بیان کرو۔" (۳۸)

لیکن یہ افسانہ اس وقت ایک انتہائی عبرت انگیز صورت اختیار کر لیتا ہے
جب اس شخص کے بٹوے میں سے دس روپے کا نوٹ چوری ہو جاتا ہے اور وہ نوٹ
گھر کے نوکر کے پاس سے برآمد ہو جاتا ہے اور اس کے بعد آنکھ چوری ہو جاتی ہے اس
کے باوجود اسے کوئی زیادہ اہمیت نہیں دی جاتی ہے لیکن محض دس کے نوٹ کے لیے
وہ واویلا مچایا جاتا ہے جیسے کوئی بہت قیمتی اشیا چلی گئی ہو:

"—— حرام زادے ہمارا نوکر ہوکر ہمارے ہی گھر چوری کرتا ہے"

"جانے دو جانے دو میری بیوی اس پر ترس کھا کر بولی —— دیکھتے نہیں ہو چار روز سے بخار میں پڑا ہے انجکشن کے لیے پیسے مانگ رہا تھا —— میں نے نہیں دیے۔ میں بھول گئی"

"تم بھول گئی تو اس کا مطلب یہ ہوا کہ یہ چوری کرے۔ میں نے باورچی کے ایک زور کی ٹھوکر ماری وہ دھڑام سے فرش پر گر پڑا اور کراہنے لگا۔

"—— جانے دو جانے دو —— میری بیوی ہاتھ جوڑ کر بولی۔

دیکھتے نہیں ہو بے چارا غریب چار روز سے بخار میں تھینک رہا ہے۔ دس روپے تمہارے لیے تو کون سا نقصان ہوگیا، تم لاکھوں کما رہے ہو۔

"دس روپے —— میں نے گرج کر کہا —— دس روپے کی تم قدر و قیمت کیا جانو۔ کتنی بے ایمان محنت کیسی غلیظ ضمیر فروشی سے یہ دس روپے کماتا ہوں تم ان دس روپوں کی اہمیت کیا جانو —— یہ میں جانتا ہوں۔

"اب در گزر کرو" ——

"نہیں۔ اس نے میرے دس روپے غائب کیے ہیں۔ میں اس چور کو اس کی چوری کی قرار واقعی سزا دلواؤں گا"

یہ کہہ کر میں نے باورچی کو پکڑ کر گردن سے —— اور لے چلا اسے پولیس میں رپورٹ کرنے" (۳۹)

سرمایہ دارانہ ذہنیت پر اس سے بہتر اور طنز کیا ہو سکتا ہے۔ یہاں تسلیم کرنا پڑتا ہے کہ ان کے طنز میں سوئفٹ کی خراش اور تیز ابیت تو نہیں ہے مگر اس کے باوجود اس کی اہمیت کم نہیں ہوتی ــــــ سوئیفٹ کا اپنا ایک الگ انداز تھا اور کرشن چندر کا اپنا ایک الگ انداز تھا۔ پھر سوئیفٹ اور کرشن چندر کے ماحول، سماج اور تمدّنی زندگی میں زمین و آسمان کا فرق تھا۔ مشرق اور مغرب کے فرق کو تو کسی طرح بھی نظر انداز نہیں کیا جا سکتا ــــــ "الٹا درخت" بھی کرشن چندر کا ایسا ناولٹ ہے جسے طنزیہ کہا جا سکتا ہے۔ کرشن چندر نے گو یہ ناول بچوں کو سامنے رکھ کر لکھا تھا اور اس سے مراد ان کی ذہنی تربیت تھی مگر یہ ناول ایسا ہے جس سے بچے تو مستفید ہوں گے ہی ــــــ بالغ اشخاص بھی بھرپور اکتساب کر سکتے ہیں۔ اس میں بھی طنز و مزاح کی کاٹ کافی تیز ہے ایک منظر دیکھیے جب یوسف اور موہن ایک دیو سے ملتے ہیں تو اس کے گلے میں انسانی ہڈیوں کا ڈھول ہوتا ہے جب اس سے اس کی وجہ دریافت کی جاتی ہے تو وہ جواب دیتا ہے:

"ــــــ لکڑی بہت مہنگی ہوتی ہے۔ اس لیے میں نے ڈھول انسان کی ہڈیوں سے تیار کیا ہے اور اس پر چمڑا بھی انسان کا منڈھ دیا ہے۔ کیونکہ دوسرے جانوروں کا چمڑا انسان سے مہنگا ہوتا ہے" (۱۰۴)

اس اقتباس سے کرشن چندر ہمیں یہ سمجھانا چاہتے ہیں کہ آج بھی انسان جانوروں کے مقابلے میں کتنا سستا ہے اور کتنا کمتر ہے۔ اس طرح جب وہ آگے بڑھ کر دیوزاد کو خوان سے سونے کی دیوار کھینچتے ہوئے دیکھتے ہیں تو یوسف گھبرا کر کہتا ہے:

"ــــــ مگر یہ تو انسان کی خون ہے"

دیو نے ہنس کر کہا ــــــ مگر یہ بھی تو دیکھو کہ یہ دیوار کتنی اونچی ہو گئی ہے" (۱۰۵)

کرشن چندر رنگ و نسل میں امتیاز کے مخالف ہیں۔ وہ صرف انسان اور انسانیت کے علمبردار ہیں۔ اس کو تقسیم کر کے اس کی عظمت کو ریزہ ریزہ نہیں کرنا چاہتے۔ وہ قومی یک جہتی کے قائل ہیں۔ تفریق ان کے نزدیک گناہِ عظیم ہے:

"——— یوسف، ایک سفید آدمی کو میرے سامنے لاؤ۔"

ایک سفید غلام سامنے لایا گیا۔

یوسف ——— اس کی انگلی کاٹو۔

ہا ہا ہا بڑی خوشی سے دیو نے سفید آدمی کی انگلی

کاٹ لی۔ اس سے لال لال خون بہنے لگا۔

یوسف نے کالے دیو سے کہا ——— اب اپنی انگلی کاٹو۔

کالے دیو نے اپنی انگلی کاٹی اس میں سے بھی لال لال

خون بہنے لگا۔

یوسف کہنے لگا ——— دیکھو تمہاری رنگت کالی ہے لیکن

خون لال ہے ——— اس کی رنگت سفید ہے لیکن خون اس کا

بھی لال ہے۔ چمڑی کی رنگت سے کوئی فرق نہیں پڑتا۔" (۲۱۴)

کرشن چندر نے الٹا درخت میں ان تمام سماجی برائیوں پر بڑا زبردست وار کیا ہے جو ان کے اپنے عہد سے تعلق رکھتی تھیں اور جن کا سر ابھارے اپنے عہد سے آگر بھی مل جاتا ہے یہ تمام ایسی برائیاں ہیں جو کسی بھی معاشرے کو ختم کر سکتی ہیں۔ اور آہستہ آہستہ کام کر رہی ہیں ——— کرشن چندر کو آنے والی نسل پر اعتماد ہے۔ وہ ابتدا ہی میں بچوں کو ان تمام برائیوں سے روشناس کرا دینا چاہتے ہیں۔ وہ ان تمام برائیوں کے مکروہ چہرے بچوں کے سامنے بے نقاب کر کے ان میں ان کے تعلق سے نفرت کا جذبہ پیدا کرنا چاہتے ہیں ——— وہ انسانی عظمت کا سکہ دلوں پر بٹھا دینا چاہتے ہیں وہ آدمی کی قدر کرنا سکھاتے ہیں۔ اسی لیے ان کا ایک کردار کہتا ہے:

"——— آدمی کے بغیر ان کی کوئی قیمت نہیں۔ تمام چیزوں

کی قیمت آدمی سے ہے۔ کپڑے آدمیوں کے پہننے کے لیے

ہوتے ہیں۔ مٹھائیاں بچوں کے کھانے کے لیے ہوتی ہیں۔

سڑکیں راہگیروں کے گزرنے کے لیے ہوتی ہیں۔ لیکن اگر

کارخانے میں مزدوروں کے ہاتھ کام نہ کر رہے ہوں۔ اور

گھروں میں ہنسی نہ سنائی دیتی ہو اور گلی کوچوں میں بچوں

کا شور مچانے کی آوازیں نہ آتی ہوں۔" (۴۳)

"سپنوں کے اس پار" بھی ایک ایسی ہی فنطاسیہ کہانی ہے اس کہانی میں وہ سارے لوازم موجود ہیں جو داستان کا حصہ سمجھے جاتے ہیں۔ مثلاً اس میں پرستان ہے، پریاں ہیں اور شہزادے اور شہزادیاں ہیں۔ ان تمام باتوں کے باوجود حقیقت کا ایک جاندار پہلو بھی ہے۔ کہانی کا آغاز خواب سے ہوتا ہے جس میں مصنف اپنے آپ کو چھوٹا سا بچہ پاتا ہے اور یہ بچہ پرستان پہنچ جاتا ہے:

"۔۔۔۔ جب میں گنا چور رستے سے پرستان پہنچا تو مجھ سے باز پرس نہ کی۔ میں ہر جگہ گھومتا رہا۔ تماشا دیکھتا رہا ۔۔۔۔ موتی کی ناؤ میں بیٹھ کر ندی پار کرتا رہا۔ کسی نے مجھ سے پاسپورٹ طلب نہ کیا۔ نہ محصول حاصل کیا۔ نہ گنا ہی مجھ سے چھینا۔" (۴۴)

ترقی پسند اور خاص کر کرشن چندر ابتدا ہی سے ایک ایسے معاشرے اور ایک ایسی دنیا کے قائل رہے ہیں جہاں انسان پر کسی قسم کی پابندی نہ ہو جہاں ایک جگہ سے دوسری جگہ جانے پر پاسپورٹ کی ضرورت نہ ہو، جہاں انسان سے محصول طلب نہ کیا جاتا ہو اور نہ اس سے اس کی ضرورت کی چیزیں چھینی جاتی ہوں۔ زمینی حد بندیاں ان کے نزدیک کوئی معنی نہیں رکھتیں غرض وہ انسان کو ہر حالت میں آزاد دیکھنا چاہتے ہیں۔

"اچھا یہ کیا ہے۔ اس نے گنے کے ٹکڑے کی طرف اشارہ کر کے پوچھا ۔۔۔۔ یہ گنا ہے اس کا رس میٹھا ہوتا ہے۔ ہمارے ہاں اسے کماد اور بعض لوگ شکر بھی بولتے ہیں۔ اس کا گڑ بنتا ہے۔ کھانڈ اور شکر چینی اور چینی آج کل راشن ہو گئی ہے۔

راشن

ہاں مقررہ مقدار میں ملتی ہے

مقررہ مقدار

جی، جنگ کی وجہ سے

جنگ وہ کیا ہوتی ہے۔

میں نے کہا آپ نہیں سمجھیں گی۔ مجھے بھی اس کی زیادہ

سمجھ نہیں ——— ابا بتایا کرتے ہیں۔" (۴۵)

اس طرح کرشن چندر جنگ، قحط، افلاس، غلامی، زمینی حد بندی، رنگ و نسل کے امتیاز غرض ہر وہ عیب جو انسان کو حیوان بنا دے اس کے خلاف صدائے احتجاج بلند کرتے ہیں، کبھی احتجاج کی لے بلند ہوتی ہے کبھی متوازن اور کبھی بہت ہی مدھم اور ملائم وہ ہر ایک چیز پر انسان دوستی اور محبت کو زیادہ اہمیت دیتے ہیں۔ اور یہی ایک عظیم فن کار کی خصوصیت بھی ہے اس طرح ہم دیکھتے ہیں کہ کرشن چندر نے سماج میں پنپنے والے ناسوروں کو کہیں چھپنے نہیں دیا۔ خواہ ادب ہو، آرٹ ہو یا سیاسی اور ملکی مسائل ہوں یا پھر سماج کے اندر پنپنے والی برائیاں ہوں ——— انھوں نے چن چن کر ان مسائل اور کوتاہیوں کو بے نقاب کیا ہے۔ موجودہ سماج یوں بھی کافی پیچیدہ ہے۔ ان گنت مسائل ہیں، ان گنت کوتاہیاں ہیں فرد اور سماج کے بیچ رسہ کشی جاری ہے۔ مذہب آج بھی استحصال پسندوں کا حربہ اور آلہ ہے۔ ان تمام موضوعات کا احاطہ کرشن چندر نے اپنے فنطاسیہ اور طنزیہ اسلوب میں کیا ہے ——— اس سے ان کی عظمت کو چار چاند لگ گئے ہیں۔ بقول ڈاکٹر قمر رئیس صاحب:

"——— کرشن چندر ایک ذہنی بلندی اور بے تعلقی سے زندگی کا نظارہ کرتے ہیں اور ان کی عقابی نظر ہمیشہ اس کی نتیجہ خیز باھم ادیوں، لغزشوں اور بے اعتدالیوں پر پڑتی ہے۔ وہ ان کے مضحکہ یا خندہ آور بے اعتدالیوں، ان سماجی اور سیاسی عوامل کی طرف بھی معنی خیز اشارے کرتے ہیں جس میں وہ صورت حال یا کردار سانس لیتے ہیں پھر خوبی یہ ہے کہ ان سب عوامل کا عمل محرکات اور شبہوں میں حتی النظر آتی ہیں۔ ان کی اکثر تصویریں یکسانیت اور تکرار کے نقص سے پاک ہیں۔ ان کے طنزیہ منظروں میں ایک ایسا چنیلا پن ہوتا ہے جو ہر قاری کو سوچنے پر اکساتا ہے

"بے شک ان کے موضوعات گرد و پیش کے سیاسی اور سماجی حقائق سے تعلق رکھتے ہیں لیکن ان کو انھوں نے فکری اور تخیلی سطح پر ایک آفاقی رنگ دینے کی کوشش ضرور کی ہے۔" (۲۶)

غالباً اس کے بعد ہمیں یہ تسلیم کرنے میں ذرا بھی جھجک محسوس نہیں ہوگی کہ طنز و مزاح کا وہ جوہر جو سودا اور انشا کے یہاں ہجو اور تضحیک کی صورت میں اپنی ابتدائی منزلیں طے کر رہا تھا۔ اودھ پنچ اور اکبر الہ آبادی اور دوسرے فن کاروں سے ہوتا ہوا کرشن چندر کے یہاں تمثیلی اور فنطاسیہ صورت اختیار کر کے ایک بڑے مقصد کا آلہ کار بن جاتا ہے ان کے طنز کا نشانہ فرد ہی نہیں بلکہ پورا سماج اور سماج کی فرسودہ اقدار کا نظام ہے۔ کرشن چندر کے قلم نے اپنے عہد اور اپنے عہد کے تمام مختلف شعبہ ہائے زندگی کا جو نقشہ پیش کیا ہے وہ تاریخ سے زیادہ حقیقی تاریخ ہے۔ اور اس تاریخ میں محض روداد یا وضاحت یا بیان ہی سے کام نہیں لیا گیا ہے بلکہ تنقید اور تجزیے سے اس کا خمیر اٹھا ہے۔

حواشی

۱۔ مشیر فاطمہ ـ بچوں کے ادب کی خصوصیات الہ آباد ص ۴۲-۴۱

۲۔ " " " " ۴۲

۳۔ سید وقار عظیم ہماری داستانیں دہلی ۱۹۶۹ء جون ص ۱۲-۱۱

۴۔ " " " " ۵

۵۔ خلیل الرحمٰن اعظمی ترقی پسند ادبی تحریک علی گڑھ ۱۹۷۲ء مارچ ص ۲۶۹

۶۔ کرشن چندر ایک گدھے کی سرگزشت شمع بک ڈپو، دہلی ص ۱۵۱

۷۔ وارث علوی تیسرے درجے کا مسافر جودھپور ۱۹۸۱ء مئی ص ۵۰

۸۔ کے۔ کے۔ کھلر اردو کا آخری نقاد دہلی ۱۹۸۲ء ص ۱۶۷

۹۔ کرشن چندر ایک گدھے کی سرگذشت، شمع بک ڈپو، دہلی ص ۹۵-۹۴-۹۳

۱۰۔ کے، کے کھلر اردو ناول کا نگارخانہ دہلی ۱۹۸۳ء ص ۶۲-۶۱

۱۱۔ کرشن چندر ایک گدھے کی سرگذشت شمع بکڈپو، دہلی ص ۴۸

۱۲۔ 〃 〃 〃 ص ۱۷۴

۱۳۔ محمد حسن جدید اُردو ادب دہلی ۱۹۷۵ء ص ۱۹۱

۱۴۔ کرشن چندر ایک گدھا نیفا میں دہلی ۱۹۶۴ء جون ص ۱۰

۱۵۔ 〃 〃 〃 〃 ۱۶

۱۶۔ 〃 〃 〃 〃 ۴

۱۷۔ کرشن چندر نغمے کی موت
افسانہ "پرماتما" جالندھر ۱۹۵۱ء باردوم ص ۹۳

۱۸۔ 〃 〃 〃 〃 ۹۶-۹۵

۱۹۔ 〃 〃 〃 〃 ۹۹

۲۰۔ 〃 〃 〃 〃 ۱۰۰

۲۱۔ کرشن چندر ۔ مجموعہ "سپنوں کا قیدی"
افسانہ گونگا دیوتا دہلی ۱۹۶۴ء جولائی 〃 ۴۷

۲۲۔ 〃 〃 〃 〃 ۴۸

۲۳۔ 〃 〃 〃 〃 ۴۸

۲۴۔ 〃 〃 〃 〃 ۵۰

۲۵۔ 〃 〃 〃 〃 ۵۰

۲۶۔ 〃 شیطان کا استعفیٰ 〃 〃 ۷۸

۲۷۔ 〃 〃 〃 〃 ۷۹

۲۸۔ 〃 〃 〃 〃 ۸۲-۸۱

۲۹۔ 〃 〃 〃 〃 ۸۴-۸۳

۳۰۔ 〃 〃 〃 〃 ۸۶-۸۵

۳۱- کرشن چندر مجموعہ کتاب کا کفن
افسانہ "بھگوان کی آمد" دہلی ۱۹۷۷ء مئی بار چہارم ص ۹۴

۳۲- " " " " ۹۶

۳۳- " " " " ۹۷

۳۴- " " " " ۹۸

۳۵- " " " " ۱۰۴

۳۶- " ہاتھ کی چوری بمبئی ۱۹۶۷ء ص ۵۰۲
ماخوذ شاعر کا کرشن چندر نمبر

۳۷- " " " " ۵۰۳

۳۸- " " " " ۵۰۴-۵۰۵

۳۹- " الٹا درخت دہلی ۱۹۵۴ء جولائی بار اول ص ۴۳

۴۰- " " " " ۴۶-۴۷

۴۱- " " " " ۴۲-۴۳

۴۲- " " " "

۴۳- کرشن چندر مجموعہ نغمے کی موت جالندھر ۱۹۵۱ء بار دوم ص ۱۳۰

۴۴- " " " " ۱۳۲

۴۵- ڈاکٹر قمر رئیس تنقیدی تناظر دہلی ۱۹۷۸ بار اول ص ۱۸۱

(ج)

اشتراکی حقیقت نگاری

اور

تنقیدی میلان

اُنیسویں اور بیسویں صدی میں سیاسی، معاشی اور صنعتی سطح پر جو تبدیلیاں رونما ہُئیں اور جن کے تحت طبقاتی کشمکش اور پرانی قدروں کے تئیں شک و شبہے کے رویے نے سر ابھارا وہاں ادبی اقدار و اظہار کی سطح پر بھی کئی تبدیلیاں عمل میں آئیں۔ اور زندگی کو ادب کا موضوع بنانے کے ضمن میں چند نئے اصول وضع کیے گئے۔ وہ حقائق جنھیں مابعد الطبیعاتی عینک سے دیکھا جاتا تھا اب ان کی واقعی اور مادی حیثیت کو محسوس کیا جانے لگا تھا۔ ادیب سماجی سطح پر کچھ زیادہ اور کچھ کم کا احساس کرنے لگے تھے —— کسی سطح پر ترمیم کی ضرورت تھی اور کسی سطح پر اضافے کی۔ کہیں ردّ لازمی تھا اور کہیں قطع و برید ناگزیر —— ادیبوں نے جب اشیاء و مسائل کو ان کے طبقاتی اور مادی تناظر میں دیکھنا شروع کیا وہیں سے نئی تنقیدی حقیقت نگاری کا آغاز ہو جاتا ہے۔

انیسویں صدی میں انگلستان اور یورپ کے بعض دوسرے ملکوں میں جس حقیقت نگاری کا رواج تھا اسے بھی تنقیدی حقیقت نگاری کا نام دیا گیا ہے۔ اس کے تحت بھی سماج میں ہونے والے جبر، ظلم اور بے انصافیوں کو بے نقاب کیا گیا ہے۔ لیکن سماجی تنقید کے اس ادبی اظہار میں طبقاتی آویزش اور اس سے پیدا ہونے والے تضادات کا شعور نہیں ملتا۔

اور نہ ہی وہ ادیب سماج کے مسائل کا کوئی حل پیش کرتے ہیں۔ مارکسی بصیرت نے ادیبوں کو ایک نیا وژن دیا۔ وہ انسانوں کی محنت کے استحصال کو زیادہ وسیع تناظر میں دیکھنے لگے اور اشتراکی حقیقت نگاری کی تحریک کے زیرِ اثر انھوں نے تنقیدی حقیقت نگاری کے ایک نئے دبستان کو جنم دیا۔ یہ الگ بات ہے کہ اشتراکی دنیا کے موجودہ حالات میں اشتراکی حقیقت نگاری کو بھی کڑی تنقید کا ہدف بنایا جا رہا ہے ——— سماجی نقطۂ نظر کے آغاز کے ساتھ روس میں جس نئی حقیقت نے سر اُبھارا اُس کے اظہار کے لیے اور دوسرے ممالک میں سرمایہ دار اور محنت کش عوام کے درمیان جو جنگ جاری تھی اُس نے ایک نئی صورتِ حال کو جنم دیا۔ لہٰذا سوویت مصنفوں نے اپنی پہلی کانگریس ۱۹۳۴ء میں اس اصطلاح کا استعمال کیا۔ بعد ازاں اسی اصطلاح کو انقلابی رومانیت کے نام سے بھی جانا گیا ——— بظاہر یہ دونوں نقطہ متضاد رجحانات کو پیش کرتے ہیں۔ مثلاً انقلابی رومانیت ہی کو لیجیے ——— انقلاب تغیر اور تبدیلی کے مفہوم کا آئینہ دار ہے۔ لیکن ایک سیاسی اصطلاح کے طور پر کسی ریاست یا سماج میں بنیادی تبدیلیوں کی طرف اشارہ کرتا ہے جیسے انقلابِ فرانس یا انقلابِ روس وغیرہ اس کے برعکس رومانیت ایک ادبی اصطلاح ہے جو کلاسیکیت اور حقیقت پسند ادب سے مختلف ایک ایسے ادبی یا فنی رجحان کی نشان دہی کرتی ہے جس میں جذبے اور تخیل کی فراوانی کے ساتھ ساتھ انفرادیت پسندانہ میلانات غالب حیثیت رکھتے ہیں۔

مارکسی دانشوروں نے اشتراکی حقیقت پسندی کا مفہوم واضح کرتے ہوئے کہا تھا کہ: ———

"——— ایک تو وہ مصنف ہیں جو اپنے طبقاتی کردار کو کسی طرح کا کوئی نقصان نہیں پہنچاتے اور اپنے طبقے کے مفاد سے جڑے رہتے ہیں اور جنھوں نے اپنی تخلیقات میں اپنے طبقے کی خاص ذہنیت کی رہنمائی کی ہے۔ دوسرے مصنف وہ ہیں جو اپنے طبقے کی گمراہی تنقید سے بھی گریز نہیں کرتے جنھوں نے اپنے طبقاتی مفاد کو بڑے دکھ کر اپنے طبقے میں پائی جانے والی برائیوں کو طشت ازبام کیا ہے ——— نہ صرف ایسے ہی ادیبوں کو گورکی نے تنقیدی اشتراکی حقیقت نگار

یا انقلابی مصنف کے نام سے یاد کیا ہے ——— اس کے باوجود
ان کا یہ خیال بھی ہے کہ ان ادیبوں کی تخلیقات نہ تو
سماجی شخصیت کے ارتقا میں معاون ہیں اور نہ ایسی
کوئی توقع کی جا سکتی ہے وجہ یہ ہے کہ جہاں ان ادیبوں
نے ہر ایک چیز کی مخالفت کی ہے وہاں اس کے تعمیری
پہلو کی نشاندہی میں ناکام رہے ہیں اور بعض اوقات
تو انھیں یہ بھی خیال نہیں رہتا کہ وہ انھیں باتوں کو ہدف
ملامت بنا رہے ہیں جن کی انھوں نے کبھی خود تائید
کی تھی ——— گورکی کی اس تنقید سے ظاہر ہوتا ہے
کہ وہ تنقید کا مخالف نہیں مگر وہ اس تنقید کا ضرور
مخالف ہے جو تعمیری پہلو تلاش کرنے سے گریز
کرتی ہے۔

ہر ادیب اپنی انسان دوستی کی بنا پر اپنے ماحول اور سماجی حالات کو کڑی تنقید کی نظر سے دیکھتا ہے۔ وہ انسانیت کے آزادانہ فروغ کے لیے اپنی تخیل کی مدد سے ایک مثالی معاشرے کا تصور بھی رکھتا ہے اور اس تصور کی میزان پر وہ اپنے اردگرد رونما ہونے والے واقعات حالات اور سماجی رشتوں کو پرکھتا ہے۔ اور پرکھنے کے بعد ان رشتوں میں جو میل یا کھوٹ وہ دیکھتا ہے اسے اپنی تخلیقات میں اپنی تنقیدی بصیرت کے تخلیقی حسن کے ساتھ پیش کر دیتا ہے ——— یہ تنقیدی بصیرت جس حد تک حیات و کائنات اور تاریخ کے سائنسی اور معروضی مطالعے پر مبنی ہوگی اس حد تک ادیب اپنے عہد کی بنیادی حقیقتوں اور سچائیوں کا عرفان حاصل کر سکے گا ——— گورکی ایک اشتراکی ادیب تھا اور وہ سمجھتا تھا کہ مارکسی علم و فلسفہ زندگی اور تاریخ کو سمجھنے کا سب سے معروضی اور نتیجہ خیز ذریعہ ہے جو سماج اور اس کے ارتقا کو جدلیاتی مادیت اور تاریخی مادیت کے نقطۂ نگاہ سے سمجھنے پر زور دیتا ہے۔ لیکن اس کے ساتھ ہی گورکی یہ بھی اچھی طرح سمجھتا تھا کہ سماج کی افہام و تفہیم کا یہ انداز آرٹ اور ادب کی تخلیق کے عمل اور اسلوب سے خاصی مغائرت رکھتا ہے اس لیے کہ آرٹ اور ادب میں جذبہ، احساس وجدان اور تخیل کی حکمرانی ہے۔

کوئی فن پارہ جو تخیل اور جذباتی سطح پر اپیل نہ کرے وہ کامیاب نہیں کہا جا سکتا۔ اس لیے اس نے زندگی کے سماجی شعور اور انقلابی احساس کو شعر و ادب کی فنی اور جمالیاتی اقدار سے جوڑنے کی کوشش کی لیکن وہ ادیب جو زندگی اور اس کے مابین ڈھانچے میں تبدیلیوں کا تقاضا کرتا ہے اور ایک ایسے سماج کا تصور پیش کرتا ہے جو ہر طرح کے ظلم و استبداد اور استحصال اور عدم مساوات سے پاک صاف ہو وہ تنقیدی نقطۂ نگاہ کے علاوہ ایک انقلابی نقطۂ نگاہ بھی پیش کرتا ہے اور اپنے اس نقطۂ نگاہ کو اگر وہ تخیلی اور جذباتی امارت اور آرائش کے ساتھ پیش کرتا ہے اس طرح کہ پڑھنے والا زندگی کی رنگینیوں سے گزر کر اس کی تلخ اور المناک سچائیوں کا شعور حاصل کرے۔ اسے صحیح معنی میں ایک تنقیدی حقیقت نگار اور انقلابی رومانیت کا نمائندہ کہا جا سکتا ہے۔ تاہم یہاں یہ جاننے کی بھی ضرورت ہے کہ آخر ایک فن کار اپنے معاشرے سے یہ باغیانہ رویّہ اختیار کرنے پر کیوں مجبور ہوتا ہے۔ اور اور وہ کیوں ایک ایسے نظام کا خواہاں ہوتا ہے جہاں تمام انسانوں سے یکساں سلوک روا رکھا جاتا ہو۔ جہاں تمام انسان ایک دوسرے کی احتیاج کا بلا تفریق خیال رکھتے ہوں۔ اور اسی کے ساتھ ساتھ ایک سوال یہ بھی پیدا ہوتا ہے کہ کیا انیسویں صدی سے قبل اس رجحان یا نقطۂ نظر کا فقدان تھا۔ کیا اس سے بیشتر ادیبوں نے اپنے معاشرے سے بغاوت کا اظہار نہیں کیا۔ کیا انھوں نے اس سے قبل قید و بند کی صعوبتیں برداشت نہیں کیں۔ نہیں ایسا بالکل نہیں —— اس سے قبل بھی ایسا ہوا ہے۔ ادبی تاریخ کا مطالعہ کرتے وقت ایسے سینکڑوں واقعات نظر کے سامنے آ جاتے ہیں مگر یہ بھی ایک حقیقت ہے کہ ان کی سوچ میں اور انیسویں صدی کے انسان کی سوچ میں بعد المشرقین تھا۔ انیسویں صدی سے قبل معاشرے نے وہ پیچیدہ صورت اختیار نہیں کی تھی اور نہ ہی سرمایہ داری نے اپنے دفاع کی خاطر وہ خطرناک رُخ اختیار کیا تھا جو انیسویں صدی کی ابتدائی دہائیوں سے منسوب ہے۔ انیسویں صدی میں آ کر سرمایہ دارانہ نظام اپنی جڑیں مضبوط کرنے کے لیے ہر قسم کے استحصال سے کام لیتا ہے یہاں تک کہ سائنسی ایجادات کو بھی اپنے فائدے کے لیے استحصال کرنے سے گریز نہیں کرتا۔ اور اس طرح انسانوں کا ایک وسیع ہجوم سرمایہ داری کے پاٹ میں پس کر ریزہ ریزہ ہو جاتا ہے۔ تمام انسانی قدریں پامال ہو جاتی ہیں۔ ظاہر ہے ایسی خطرناک حالت میں ایک ادیب جو نسبتاً ایک عام آدمی سے زیادہ باشعور

حساس اور درد مند واقع ہوتا ہے۔ اپنے حالات سے سمجھوتہ کرنے میں قطعی ناکامیاب ثابت ہوتا ہے۔ ناکام ہی نہیں بلکہ بعض اوقات مفلوج ہو کر رہ جاتا ہے۔ اگر ہم سرمایہ دارانہ نظام کے تاریخی پہلوؤں کا بغور مطالعہ کریں تو ہمیں معلوم ہوگا کہ جہاں اس میں بہت سے ادیب اس نظام کے خلاف گئے اور بغاوت سے کام لیا وہیں دوسری جانب ایسے بھی ادیب تھے جنھوں نے اس نظام کی جڑوں کو مضبوط بنانے کے لیے ہمہ تن کوشش کی۔ لیکن یہ تو انیسویں صدی کا سرمایہ دارانہ نظام تھا جس میں ہر طرح کے آرٹ نے اس طریقۂ کار کی مخالفت کی۔ اس کا ایک سبب یہ تھا کہ سرمایہ داروں کا وہ گھناؤنا رویہ جس نے انسانوں کا جینا دوبھر کر دیا تھا اور ایک ایسے معاشرے کی بنیاد ڈال دی تھی جس میں رہ کر انسان کی اصل شناخت کھوتی جا رہی تھی۔ یعنی انسان جانور سے بھی زیادہ بدتر ہو گیا تھا۔ ظاہر ہے ایسے ماحول میں انسان خود اپنے لیے اجنبی ہو گیا اور اسے ایک آبرومندانہ صحت مند زندگی جینے سے روک دیا گیا اور وہ بھی دیگر استعمال شدہ چیزوں کی طرح صرف ایک استعمال ہونے والی چیز بن کر رہ گیا۔ اسے بھی مشین کا ایک پرزہ بنا کر رکھ دیا گیا —— اس کی اپنی خواہش ارادہ کا کوئی دخل ہی باقی نہیں رہ گیا۔ ظاہر ہے ایسے جابر سرمایہ دارانہ سماجی نظام میں اس کے لیے کوئی گنجائش نہیں تھی اور اس طرح اس کے سامنے صرف ایک ہی راستہ تھا یا تو وہ بھی مشین کا ایک بے حس پرزہ بن کر رہ جائے یا پھر اس طرز زندگی کو یکسر اکھاڑ کر پھینک دے۔ اور ادیبوں نے اس سرمایہ دارانہ سازشوں کے خلاف علم بغاوت بلند کر دیا۔

کرشن چندر بھی چونکہ بنیادی طور پر انقلابی مزاج کے حامی تھے انھیں بھی اپنے اردگرد پھیلے ہوئے سماج میں گھٹن، لاچاری اور کشمکش کا احساس تھا اور بنیادی طور پر وہ بھی مارکسی نظریے پر ایمان رکھتے تھے انھیں بھی دیگر اشتراکیوں کی طرح یہ یقین تھا کہ اگر سماج میں تبدیلی لائی جا سکتی ہے تو صرف اشتراکی نقطۂ نظر پر عمل کر کے ہی لائی جا سکتی ہے۔ اس لیے انھوں نے اپنے فن کے ذریعے لاچاروں بے بسوں اور مظلوموں کو بیدار کرنے کا کام کیا مگر چونکہ کرشن چندر کی فطرت میں انقلاب کے ساتھ ساتھ رومانیت بھی رچی بسی ہوئی تھی اور انھیں بھی گورکی کی طرح اس بات کا احساس تھا کہ فن کے ذریعے معاشرے کی تنقید اس وقت اپنے مقصد میں کامیاب ہو سکتی ہے جب طریقۂ کار فن کارانہ ہو۔ کیونکہ جہاں انقلاب کے کچھ اپنے اصول ہیں وہیں فن بھی جو اپنی مکمل ہیئت میں قائم بالذات ہے کچھ

شدہ اصول رکھتا ہے جن کی پابندی ہر فن کار پر لازم ہے ——— لہٰذا ان کے یہاں تنقیدی حقیقت نگاری اسلوبیاتی سطح پر دو طرح سے ظاہر ہوئی۔ کہیں تو معاشرے کی تنقید کرتے وقت ان کا نقطۂ نظر ایک خیالی رومانی فن کار کا نقطۂ نظر ہوتا ہے اور کہیں وہ ایک جراح کی طرح معاشرے کے بخیے ادھیڑنے میں ذرا بھی نرمی سے کام نہیں لیتے۔ تاہم ان کے تنقیدی نقطۂ نظر میں رومانیت کا شائبہ ضرور ہوتا ہے جس سے ان کی تحریر پیار اور بھی معنی خیز اور طنزیہ جوہر سے معمور ہو جاتی ہے اور پڑھنے والے کو اپنے ساتھ بہا لے جاتی ہے ——— غالباً بعض ناقدین نے ان کے اس رویے پر سخت اعتراض بھی کیا ہے مگر ایسا فن کار جس کا مقصد معاشرے کو غفلت سے بیدار کرنا اور ظلم و استحصال کے خلاف آمادہ کرنا ہو تو پھر اس کے سامنے سوائے اس طریقے کے اور دوسرا کوئی راستہ نہیں رہ جاتا گو کہ منٹو اور بیدی اپنی طرز نگارش سے بعض اوقات اس خیال کی نفی کرتے ہیں۔ مگر سوال یہ پیدا ہوتا ہے کہ آخر منٹو نے اپنے کتنے افسانوں میں انسانیت کے مسئلے کو موضوع بحث بنایا۔ صرف جنسی حقیقت ہی تو کل حقیقت نہیں، یہی حال بیدی کا بھی ہے۔ بلکہ بیدی نے سپاٹ حقیقت نگاری کے جنون میں فنی قدروں کو بھی پامال کیا ہے ——— بعض اوقات تو ان کا اسلوب اتنا خشک ہوتا ہے کہ پڑھتے ہوئے زبان لڑکھڑانے لگتی ہے۔ زبان و بیان کی بھی بے پناہ کوتاہیاں روا رکھی گئی ہیں پھر منٹو اور بیدی انسان کو اس کی اپنی وحدت میں رکھ کر پرکھنا چاہتے ہیں جبکہ کرشن چندر انسان کو اس کی اجتماعی صورت میں رکھ کر اس کا تجزیہ کرنا چاہتے ہیں۔ اس اعتبار سے دیکھا جائے تو کرشن چندر کا مقصد منٹو اور بیدی سے کہیں زیادہ اعلیٰ و ارفع ہے۔ اور ان دونوں کی بہ نسبت کرشن چندر کہیں زیادہ حقیقت پسند اور انقلابی ہیں۔ جیسا کہ پہلے عرض کیا گیا کہ کرشن چندر مزاج کے اعتبار سے کہیں زیادہ رومانی واقع ہوئے ہیں اس لیے ان کے یہاں انقلاب کا تصور بھی رومانیت کی ردا اوڑھے ہوئے نظر آتا ہے اور تنقیدی حقیقت نگاری بھی رومانیت کی آمیزش لیے ہوئے ہوتی ہے۔

کرشن چندر نے اپنا ادبی سفر غالباً اس زمانے میں شروع کیا جب پورا ہندوستان سیاسی سماجی طور پر بیدار ہو چکا تھا۔ پوری قوم انگریزوں کے خلاف ایک محاذ پر آ چکی تھی۔ دوسری طرف کرشن چندر کے عہد ہی میں شہید اعظم بھگت سنگھ اور ان کے دو رفقاء کو پھانسی پر لٹکایا جا چکا تھا ——— پنڈت جواہر لال نہرو نے کانگریس کے خیمے سے ندا دی

کے کنارے اپنے پہلے صدارتی خطبے میں مکمل آزادی کا اعلان کر دیا تھا۔ ملک میں چاروں طرف انتشار اور افراتفری کی فضا طاری تھی۔ افسانہ نگار رام لال کے بیان کے مطابق :

"—— قریب قریب ہر قابلِ ذکر شہر میں ہڑتالیں کی جاتی تھیں۔ گولیاں اور لاٹھیاں کھانے کے لیے بڑے بڑے جلوس نکالے جاتے تھے۔ غداروں کا منہ کالا کر کے اور اسے گدھے پر بٹھا کر تو ڈی بجاتے ہوئے ان کے آوازے کسے جاتے تھے۔ انقلاب زندہ باد اور انگریز ہندوستان چھوڑ دو کے فلک شگاف نعرے دن رات سنائی دیتے تھے۔" (۱)

اس کے علاوہ ترقی پسند تحریک نے پورے ہندوستان کے ادیبوں کو اپنے حلقۂ اثر میں لے لیا تھا۔ ترقی پسند مصنفین کی کانفرنسیں جگہ جگہ منعقد ہو رہی تھیں اور اس کے ذریعے ادیبوں کو ایک لائحۂ عمل اور زندگی اور انسان کے تعلق سے ایک نیا نقطۂ نظر دیا جا رہا تھا۔ ساتھ ہی ادیبوں کو اس بات کی ترغیب بھی دی جا رہی تھی کہ وہ ادب اور زندگی کے درمیان بُعد کو کم سے کم کرنے کی کوشش کریں۔ ترقی پسند مصنفین کا ذکر کرتے ہوئے پریم چند نے اپنے خیالات کا اظہار اس طرح کیا تھا :

"—— ترقی پسند مصنفین کا عنوان میرے خیال میں ناقص ہے۔ ادیب یا آرٹسٹ طبعاً اور خلقاً ترقی پسند ہوتا ہے۔ اگر یہ اس کی فطرت نہ ہوتی تو وہ ادیب نہ ہوتا وہ پھر آئیڈلسٹ ہوتا ہے اسے اپنے اندر بھی ایک کمی محسوس ہوتی ہے اور باہر بھی —— اس کمی کو پورا کرنے کے لیے اس کی روح بے قرار رہتی ہے۔ وہ اپنے تخیل میں فرد اور جماعت کو مسرت اور آزادی کی جس حالت میں دیکھنا چاہتا ہے وہ اسے نظر نہیں آتی اس لیے موجودہ ذہنی اور اجتماعی حالتوں سے اس کا دل بیزار ہوتا ہے۔ وہ ان ناخوش گوار حالات کو ختم کر دینا چاہتا ہے۔ تاکہ دنیا مرنے اور جینے کے لیے بہتر جگہ ہو جائے۔

یہی جمود اور یہی جذبہ اس کے دل و دماغ کو سرگرم رکھتا ہے۔ اس کا حساس دل یہ برداشت نہیں کر سکتا کہ ایک جماعت کیوں معاشرت کی رسوم و قیود میں پڑ کر اذیت پاتی رہے۔ کیوں نہ وہ اسباب مہیا کیے جائیں کہ وہ غلامی اور عسرت سے آزاد ہو۔ وہ اس درد کو جتنی بے تابی کے ساتھ محسوس کرتا ہے اتنا ہی اس کے کلام میں زور دار خلوص پیدا ہوتا ہے۔ وہ اپنے احساسات کو جس تناسب سے ادا کرتا ہے وہی اس کے کمال کا راز ہے۔ مگر شاید اس تشخیص کی ضرورت اس لیے پڑتی ہے کہ ترقی کا مفہوم ہر مصنف کے ذہن میں یکساں نہیں ہے۔ جن خیالات کو ایک جماعت ترقی سمجھتی ہے انہی کو دوسری جماعت عین زوال سمجھتی ہے اس لیے ادیب اپنے آرٹ کو کسی مقصد کے تابع نہیں کرنا چاہتا اس کے خیال میں آرٹ صرف جذبات کے اظہار کا نام ہے۔ ان جذبات سے فرد یا جماعت پر خواہ کیسا ہی اثر پڑے ترقی کا ہمارا مفہوم وہ صورت حالات ہے جس سے ہم میں استحکام اور قوتِ عمل پیدا ہو۔ جس سے ہمیں اپنی خستہ حالی کا احساس ہو۔ ہم دیکھیں کہ ہم کن داخلی اور خارجی اسباب کے زیر اثر اس جمود اور انحطاط کی حالت کو پہنچ گئے ہیں اور انھیں دور کرنے کی کوشش کریں۔" (۲)

اس عہد میں کرشن چندر خود بھی مارکس کے فلسفے سے متاثر ہو کر اس تحریک کے روحِ رواں بن گئے۔ دراصل کرشن چندر کی ذات اتنی ہمہ گیر اور متنازعہ فیہ رہی ہے کہ ان پر کوئی سا بھی لیبل چسپاں کرنا کار دارد ہی ہے۔ کیونکہ انھوں نے چند مثالوں کو چھوڑ کر اپنے فن کو کم سے کم پروپگنڈہ کا شکار ہونے دیا۔ ان کا بنیادی مقصد اور بنیادی نظریہ انسان سے محبت تھی بنی نوع انسان کی بہبودیوں کے لیے ان کا دل ہمیشہ

دھر کتا رہتا تھا۔ یہی وجہ ہے کہ انھوں نے ہمیشہ ہر اس ازم اور اس نظریے اور عقیدے کی مخالفت کی جو انسانی ہمدردی سے عاری ہو۔ اور ویسے بھی ان سے پیشتر پریم چند اپنے خطبۂ صدارت میں ادب کے تعلق سے کچھ اسی قسم کے خیالات کا اظہار کر چکے تھے۔ مثلاً پریم چند کہتے ہیں:

"——— ادب محض دل بہلاؤ کی چیز نہیں ہے۔ دل بہلاؤ کے سوا اس کا کچھ اور بھی مقصد ہے۔ وہ اب محض عشق و عاشقی کے راگ نہیں الاپتا بلکہ حیات کے مسائل پر غور کرتا ہے اور ان کو حل کرتا ہے۔

جس ادب سے ہمارا ذوق صحیح بیدار نہ ہو۔ روحانی اور ذہنی تسکین نہ ملے ہم میں قوت و حرکت نہ پیدا ہو۔ ہمارا جذبۂ حسن نہ جاگے جو ہم میں سچا ارادہ اور مشکلات پر فتح پانے کے لیے سچا استقلال نہ پیدا کرے وہ آج ہمارے لیے بیکار ہے اس پر ادب کا اطلاق نہیں ہو سکتا۔" (۲۲)

اپنے اس معرکۃ الآرا خطبہ کا اختتام پریم چند نے ان الفاظ پر کیا تھا:

"——— ہماری کسوٹی پر وہ ادب کھرا اترے گا جس میں تفکر ہو آزادی کا جذبہ ہو۔ حسن کا جوہر ہو۔ تعمیر کی روح ہو۔ زندگی کی حقیقتوں کی روشنی ہو۔ جو ہم میں حرکت، ہنگامہ اور بے چینی پیدا کرے ——— سلائے نہیں۔ کیونکہ اب اور زیادہ سونا موت کی علامت ہوگی۔

کرشن چندر کا خمیر بھی ادب کے تعلق سے انہی تعمیری نظریات سے تیار ہوا تھا۔ پھر وہ بھلا اس معاشرے میں خرابی کیونکر برداشت کر سکتے تھے جس کے وہ خود بھی ایک فعال رکن تھے ——— کرشن چندر نے اپنے معاشرے کی فرسودگی اور اس پر جمی ہوئی گرد کو محسوس کر لیا تھا۔ لہٰذا یہ ناممکن تھا کہ وہ خاموش رہتے۔ سو انھوں نے ہندوستان کے فرسودہ نظام کے خلاف علم بغاوت بلند کیا۔ ان کی ہر تحریر انقلابیت سے لبریز ہے اور انقلابیت کا آئینہ بھی ——— تبدیلی کی سب سے پہلی مکمل کوشش، یا

بالفاظ دیگر انقلاب کا صحیح مفہوم پہلی بار بقول سردار جعفری :

"—— انقلاب کا لفظ سیاسی اور سماجی تبدیلی کے
معنوں میں سب سے پہلے اقبال نے استعمال کیا اور سیاسی
انقلاب کا تصور بھی اردو شاعری کو اقبال ہی نے دیا" (۵۸)

اقبال ہی کی طرح کرشن چندر نے بھی انقلاب کا یہی مفہوم اپنے افسانوں اور ناولوں میں پیش کیا ہے۔ مگر اس خوبی کے ساتھ کہ فنی حسن مجروح نہ ہو اور شاید یہی وجہ ہے کہ کرشن چندر نے فن کے جمالیاتی تصور کو کبھی فراموش نہیں کیا ان کی کڑی تنقید بھی رومانیت سے گلے مل کر اور بھی دیرپا اور زود اثر ہو جاتی ہے۔ اس کا یہ مطلب بھی نہیں ہے کہ وہ عمل سے گریز کرتے ہیں یا صرف جذبات کا شکار ہو کر رہ جاتے ہیں نہیں ایسا قطعی نہیں ہے۔ تاہم یہ بھی ایک حقیقت ہے کہ ایک ادیب اور ایک سیاسی انقلابی میں اظہار اور عمل کی سطح پر کافی فرق ہوتا ہے چونکہ کرشن چندر ادیب یا فن کار پہلے ہیں نظریہ ساز یا مصلح بعد میں ہیں۔ اس لحاظ سے انقلاب کو تخیل کی رنگ آمیزی کے ساتھ اپنے تجربوں کا ایک حصہ بنا کر پیش کرتے ہیں —— مثلاً ناول 'شکست' میں جب شیام پہلی بار کسانوں کو درانتی چلاتے ہوئے دیکھتا ہے تو خود بھی ان میں شامل ہو جاتا ہے اور درانتی چلانے لگتا ہے —— اس منظر کو پیش کرتے ہوئے کرشن چندر نے مارکسی حقیقت نگاری کا اعلیٰ نمونہ پیش کیا ہے۔ ایک طرف تو وہ اس منظر کو بیان کرتے ہیں دوسری جانب اسی بیانیہ کوشش میں یہ بھی سمجھاتے جاتے ہیں کہ دراصل محنت کش انسان ہی کی بدولت یہ دھرتی اور کائنات اتنی بامعنی اور رنگین نظر آتی ہے۔ مثلاً خود کرشن چندر کے الفاظ میں دیکھیے :

"—— شیام آہستہ آہستہ درانتی چلانے لگا۔ اسے
ایسا معلوم ہوا جیسے وہ ایک نئی زبان، نئے ادب، ایک نئی
تہذیب، ایک نئی زندگی سے آشنا ہو رہا ہے۔ یہ ایک
نئی دنیا تھی۔ اس کے اپنے اصول تھے۔ آہستہ آہستہ درانتی
چل رہی تھی —— الف، بے، تے، درانتی کسان کا قلم
ہے۔ اس سے وہ زمین کی تختی پر لکھتا ہے اور ایسے گل بوٹے
بناتا ہے کہ دنیا کے سارے ادیب، سارے مصور اور دنیا

کے سماج سے سیاست دان اس کے خوشہ چیں معلوم ہوتے ہیں۔ درانتی سرسر چل رہی تھی اور اسے معلوم ہوا جیسے دھرتی گا رہی ہے اس کے کندھے پر تھپکی دے کر کہہ رہی ہے —— شاباش، میرے بیٹے، درانتی چلائے جا —— یہ تیری تہذیب کی بنیاد ہے، تیرے مذہب کی خالق ہے، تیرے جسم کی روح ہے —— اس پر تیری مسرتوں اور شادمانیوں کی بنیاد استوار ہوتی ہے۔ اس سے تیری قوم کی آزادی اور تیری عورتوں کی عصمت محفوظ ہوتی ہے دنیا میں غمی اور قحط اور جنگ اس وقت آتے ہیں جب انسان درانتی چلانا بھول جاتا ہے۔" (۵)

حالانکہ یہ پورا بیان مارکسی نقطۂ نظر کی وضاحت کرتا ہے اور انقلاب کے لیے راہیں ہموار کرتا ہے مگر اسے جس انداز میں پیش کیا گیا ہے وہ سراسر رومانی ہے اور اس رومانیت نے انقلاب کے تصور میں اور بھی جان ڈال دی ہے۔ اگر یہی بات سیدھے سادے انداز میں کہی جاتی تو شاید اس میں اتنا تاثر نہ ہوتا جتنا اب ہے۔ جمالیاتی فنی نقطۂ نظر نے اس اقتباس کو پروپیگنڈہ ہونے سے بچا لیا ہے اور حقیقت کی صورت بھی مسخ نہیں ہونے پائی۔

کرشن چندر کا ادب پر یہ بہت بڑا احسان ہے کہ اس نے رومانیت کے تصور کو از سر نو جلا بخشی اور اسے حقیقت سے ٹکرا کر اس قابل بنا دیا کہ اب رومان بجائے گالی کے ایک بہت بڑا وصف اور ہنر شمار ہونے لگا ورنہ یہی رومانویت ناپختہ اور غیر توانا ہاتھوں میں پڑ کر محض —— جنسی چٹخارے کی حد تک محدود ہو کر رہ گئی تھی —— ویسے بھی گورکی کے مطابق:

"—— ادب میں دو بنیادی میلانات پائے جاتے ہیں۔ رومانیت اور حقیقت نگاری اور عوام کی زندگی اور ان کے حالات کی سچی اور ملمع کاری سے پاک تصویر کشی حقیقت نگاری ہے۔ جہاں تک رومانویت کا تعلق ہے

اس کی کئی تعریفیں کی گئی ہیں لیکن کوئی تعریف اتنی جامع اور صحیح نہیں ہے جسے ادب کے تمام مورخین نے قبول کیا ہو۔ خود رومانیت کے معاملے میں بھی دو واضح اور الگ رجحانات میں تمیز کرنی چاہیے۔ ایک معمولی قسم کی رومانیت ہے جو حقیقت پر رنگ چڑھا کر لوگوں کو اس کے ساتھ سمجھوتہ کرنے پر آمادہ کرتی ہے یا لوگوں کو حقیقت سے دور لے جاتی ہے اور انہیں داخلی دنیا کے بے معنی اور بے مصرف گورکھ دھندوں میں پھنسا کر سلا دینا چاہتی ہے جیسے فانی زندگی کا معمہ عشق اور موت اس قسم کے دوسرے مسائل جو فکر نہیں بلکہ سائنس کی تحقیقات کی مدد سے حل کیے جا سکتے ہیں۔ دوسری فعال اور متحرک قسم کی رومانیت ہے جو انسان کی زندہ رہنے کی خواہش کو تقویت پہنچاتی ہے اور اسے حقیقت اور اس کے مسائل کے خلاف بغاوت پر آمادہ کرتی ہے۔"(۶)

گورکی نے رومانیت کے جس دوسرے پہلو کا ذکر کیا ہے وہ ہمیں کرشن چندر کے زیادہ تر افسانوں، ناولوں اور ڈراموں وغیرہ میں دیکھنے کو ملتی ہے اور رومانویت کا یہی تصور افسانوی ادب کی تاریخ میں پریم چند کے کفن سے ذرا پہلے 'انگارے' کے مصنفین کے یہاں مل جاتا ہے ان لوگوں نے جس طرح معاشرے کی دکھتی ہوئی رگوں پر ہاتھ رکھا تھا اس کی مثال اردو ادب میں اس سے پیشتر دیکھنے کو نہیں ملتی ایک طرح سے دیکھا جائے تو کرشن چندر پر پریم چند سے کہیں زیادہ انگارے کی تحریروں کا اثر تھا۔ مگر کرشن چندر نے تنقید اور طنز کے جوہر کو کچھ اس ادا سے برتا کہ وہ انھیں کی ذات کا ایک حصہ بن کر رہ گئے ——— 'انگارے' کے تعلق سے ڈاکٹر قمر رئیس صاحب رقمطراز ہیں:

"——— اگر یہ کہا جائے تو شاید بے جا نہ ہوگا کہ 'انگارے' کی اشاعت ہی ترقی پسند تحریک کی بشارت

اور اس کا پہلا غیر رسمی اعلان نامہ تھی۔ بوسیدہ عقیدوں
فرسودہ اداروں، سماج دشمن طاقتوں اور مجہول سماجی
و اخلاقی قوانین کے خلاف اس کی بغاوت ایک نئی
انقلابی فکر کے طلوع کا پیغام تھی امیروں، حاکموں اور
اہلِ اقتدار کے مقابلے میں زیردستوں، ناداروں مجبوروں
اور محکوموں کی حمایت ادب میں ایک ایسے دور کی آمد
کا اعلان تھی جب تخلیقی ادب کی بنیاد طبقاتی شعور اور
اشتراکی انسان دوستی پر رکھی جاتی تھی۔ موضوع مواد اور
ان کے نئے تجربے تخلیقی اظہار کے ان بے شمار نئے
سانچوں کی جستجو کی علامت تھے جسے ترقی پسند افسانہ
نگاروں کے ہاتھوں نقطۂ کمال تک پہنچنا تھا۔" (۷)

افسانوی ادب کو نقطۂ کمال تک پہنچانے میں بلا مبالغہ یہ کہا جا سکتا ہے کہ کرشن چندر سے بڑھ کر کوئی اور دوسری ذات نہ ہو سکی۔ اس میں شک نہیں کہ بیدی اور دیگر ادیب بھی اپنی اپنی جگہ اہمیت کے حامل ہیں مگر جو وسعت اور پھیلاؤ کرشن چندر کے یہاں ہے دیگر ادیبوں کے یہاں مفقود ہے۔ پھر کرشن چندر کی نظر سماج، سیاست تاریخ، مذہب اور دیگر ایسے ہی اداروں پر کافی گہری تھی۔ یہی وجہ ہے کہ ان کے یہاں موضوعات کے اعتبار سے کافی تنوع ہے۔ انھوں نے جہاں کہیں بھی تضاد دیکھا یا جہاں کہیں بھی ظلم کی شاخ پنپتے ہوئے محسوس کی فوراً اس کی بیخ کنی پر تیار ہو گئے اور اس شدت سے اس کا مقابلہ کیا کہ پڑھنے والا خود بھی اسی شدت کے ساتھ اس ظلم کو محسوس کرنے لگتا ہے۔ اور وہ بھی اس کی بیخ کنی کے لیے اپنے آپ کو آمادہ کرنے لگتا ہے۔ بعض اوقات کرشن چندر کے قلم نے ایسے بھیانک اور دلدوز مرقعے بھی پیش کیے ہیں جنھیں پڑھ کر ذہن تڑپ جاتا ہے۔ مثلاً ان کا ایک قابلِ ذکر افسانہ "مہالکشمی کا پل" میں انھوں نے نچلے درجے کے لوگوں کی زندگیوں کا احاطہ جس طرح پیش کیا ہے اور یہ بتانے کی کوشش کی ہے کہ غربت میں گھرے ہوئے یہ لوگ بعض اوقات زندگی کی سطح سے کتنے نیچے گر جاتے ہیں اس کا اندازہ لگانا ہر کسی کے بس کی بات نہیں۔ مجبوری انسان کو کیا سے

کیا بنا دیتی ہے یہ دیکھنا ہو تو مہالکشمی کا پل کا وہ منظر ملاحظہ فرمائیے جب جیونا بائی کا شوہر غربت اور بے روزگاری کی وجہ سے پہلے بیمار اور آخر میں مر جاتا ہے۔ یہاں تک کہ اس کی بیٹی بھی فارس روڈ کی زینت بن کر رہ جاتی ہے مگر اسے یقین نہیں آتا مگر جب صداقت سامنے آتی ہے تو یہ منظر کچھ اس طرح ہے:

"—— جس دن ڈھونڈو مرا اور جب اس کی لاش جلانے کے لیے جانے لگے اور جیونا نے اپنی سینڈور کی ٹوٹیا اپنی بیٹی کی انگیا پر اندیل دی جو اس نے بڑی مدت سے ڈھونڈو کی نظروں سے چھپا کر رکھی تھی، عین اس وقت ایک گن دائے ہوئے جسم کی بھاری عورت چمکیلا لباس پہنے ہوئے اس سے آ کے لپٹ گئی اور پھوٹ پھوٹ کر رونے لگی اور اسے دیکھ کر جیونا کو یقین آ گیا کہ جیسے اب سب کچھ مر گیا ہے اس کا بچہ اس کی بیٹی —— آدمی کی عزت جیسے وہ زندگی بھر روٹی نہیں غلاظت کھاتی رہی۔ جیسے اس کے پاس کچھ نہیں تھا شروع سے کچھ نہیں تھا۔ پیدا ہونے سے پہلے ہی اس سے سب کچھ چھین لیا گیا تھا۔ اسے ننگا اور بے عزت کر دیا گیا تھا اور جیونا کو ایک لمحے میں احساس ہوا کہ وہ جگہ جہاں اس کا خاوند زندگی بھر کام کرتا رہا اور وہ جہاں اس کی آنکھ اندھی ہو گئی اور وہ جگہ جہاں اس کی بیٹی اپنی دکان سجا کر بیٹھ گئی۔ ایک بہت بڑا اندھا کارخانہ ہے جس میں کوئی ظالم جابر ہاتھ انسانی جسموں کے لیے گنے کا رس نکالنے والی مشین میں ٹھونستا جا رہا ہے اور دوسرے ہاتھ سے توڑ مروڑ کر دوسری طرف پھینکتا جا رہا ہے۔ اور یکایک جیونا اپنی بیٹی کو دھکا دے کر الگ کھڑی ہو گئی اور چیخیں مار مار کر رونے لگی۔" (۸)

مندرجہ بالا منظر پڑھنے کے بعد کون کہہ سکتا ہے کہ ذہن کی رگیں ترخ نہیں اٹھتیں۔

حقیقت کا آئینہ بے رحم بیان اس معاشرے میں جہاں انسانوں پر یہ سب ظلم روا رکھے جاتے ہوں۔ کون بغاوت کرنے کو آمادہ نہیں ہو جائے گا۔ یہی وجہ ہے کہ کرشن چندر کا آرٹ ہمیں ہمیشہ متحرک رکھتا ہے۔ اور وہ ہمارے ذہن و دل کو بیک وقت اپنی گرفت میں لے لیتا ہے۔ ان کا تنقیدی تصور مستقبل کے امکانات اور اندیشوں کی بھی آئینہ داری کرتا ہے۔ وہ محض تشریح تفسیر یا ترجمانی نہیں ہے —— بلکہ مکمل تنقید حیات ہے۔ اور زندگی کی ایسی بے لاگ تنقید وہی کر سکتے ہیں جنھیں انسانیت پر اعتماد ہو۔ انسانوں سے پیار ہو۔ کرشن چندر اپنے آرٹ کے ذریعہ تنقید ہی نہیں کرتے بلکہ بعض اوقات تنقید کے پردے میں اتنے اہم سوالات پر سے پردہ اٹھاتے ہیں کہ اس کا جواب دینا آسان نہیں رہ جاتا۔ مثلاً درج ذیل اقتباس دیکھیے جو ان کے افسانوی مجموعے یوکلپٹس کی ڈالی سے لیا گیا ہے:

"—— صبح تک ڈھولک بجانے والا تھا جب اس نے یہ بحث دیکھی تو اس نے اپنی ڈھولک گلے سے اتار کر نیچے رکھ دی اور اس کی نسیا کستے ہوئے بولا —— یہ ٹاؤن ہال ہم نے بنایا ہے۔ یہ تاج محل ہوٹل ہم نے بنایا ہے —— وزیر اعظم کا گھر ہم نے بنایا ہے۔ ٹاٹا برادرز کا دفتر ہم نے بنایا ہے۔ لیکن ہمارے لیے کوئی ہوائی جہاز نہیں۔ کوئی ہوٹل نہیں۔ کوئی کوٹھی نہیں۔ اس بمبئی کے چپے چپے پر میری کدال اور ہتھوڑے کے نشان ہیں لیکن میں اس نشان کو اپنے جھنڈے پر اٹھا کر چلتا ہوں تو لوگ گھبرا جاتے ہیں اور بے خطر مجھے ناک کہتے ہیں اگر اپنے رہنے کے لیے گھر مانگنا جرم ہے تو واقعی میں مجرم ہوں۔" (۹)

یہ کتنا بڑا المیہ ہے کہ آج وہ محنت کش انسان جس نے اپنی محنت سے دنیا کو حسین سے حسین تر بنا دیا۔ وہ خود ایک کراہت آمیز زندگی بسر کرنے پر مجبور ہے۔ اس نے بڑے بڑے محل بنائے، عمارتیں بنائیں، سڑکیں بنائیں، پل بنائے، کارخانے بنائے مگر اس کو اپنے سر چھپانے کے لیے ہی کوئی جگہ نہیں۔ سرمایہ دار اور سیاست دان دونوں ہی مل کر

اس کا استحصال کر رہے ہیں اور اگر اتفاق سے وہ اپنا حق مانگنے کے لیے کھڑا ہو جاتا ہے تو یہی اس کا سب سے بڑا ظلم ہو جاتا ہے۔ وہ باغی گردانا جاتا ہے۔ آخر یہ کیسی نام نہاد جمہوریت ہے۔ جہاں انسان کے پاس دو وقت کی روٹی بھی نہیں —— سر چھپانے کے لیے جھونپڑا اور تن ڈھانپنے کے لیے کپڑا نہیں اور دوسری طرف چند مٹھی بھر سرمایہ دار چند مٹھی بھر سیاست داں ان تمام چیزوں پر اس طرح قابض ہیں جیسے سانپ کسی خزانے پر کنڈلی مار کر بیٹھ جاتا ہے:

"—— حقیقت پسندی کے رجحان اور عہد حاضر کے غالب جمہوری طرز فکر اور انداز نظر کے درمیان بھی ایک طرح کی مطابقت اور ہم آہنگی ہے۔ جمہوریت انسان کو مساوات کا سبق سکھاتی ہے اور چھوٹے بڑے، اچھے برے اور عزیز اور حقیر کے امتیاز کو مٹاتی ہے۔ اس کی نظر خواص سے زیادہ عوام اور امیر سے پہلے غریب پر پڑتی ہے۔ حقیقت نگاری کا سبق بھی یہی ہے۔ اس نے عام چیزوں کے مشاہدے اور ان کی مصوری پر اور غیر معمولی کے مقابلے میں معمولی کی اہمیت پر زور دیا ہے اور یوں افسانہ نگاری کے لیے موضوعات کا محدود سرمایہ مہیا و فراہم کیا ہے۔ افسانہ نگار کو سوچنے کے اس انداز میں قدم قدم پر اپنے عہد کے سیاسی معاشرتی اور جمہوری مزاج سے تقویت ملتی ہے اور یہ تقویت اس کے کام کو ایک اخلاقی اور روحانی جلا دیتی ہے اور اس طرح حقیقت پسندی کا جو عمل افسانے میں بظاہر محض فن کے پسندیدہ رجحان کا مظہر ہے ایک مقدس صورت اختیار کر لیتا ہے۔" (۱۰)

ایک لحاظ سے دیکھا جائے تو کرشن چندر نے زندگی بھر مظلوموں کے لیے جنگ لڑی اس نے اپنے قلم کو بے کسوں کے لیے ڈھال اور جابروں کے لیے تلوار بنا لیا۔ یہی وجہ ہے کہ بیشتر ناقدین کو ان کے یہاں صحافت، جذباتیت اور رومانیت اور نہ جانے کیا کیا نظر

آجاتا ہے اور وہ انھیں انہی کوتاہیوں کی وجہ سے ایک کمتر لکھنے والا ثابت کرنے کی کوشش کرتے رہتے ہیں۔ مثلاً ممتاز شیریں نے جہاں ایک طرف کرشن چندر کے فن کو سراہا ہے وہیں دوسری جانب ان کے فن کو رسوا کرنے ہیں، کوئی کسر اٹھا نہیں رکھی اور انھوں نے بھی اپنی تنقید میں بعض جگہ وہی زبان استعمال کی ہے جس کا مقصد کرشن چندر کو سوائے حقیر ٹھہرانے کے اور کچھ نہیں مثلاً وہ اپنے ایک مضمون "مغربی افسانے کا اثر اردو افسانے پر" میں اس طرح تنقیدی گل افشانیاں کرتی ہیں:

"—— کرشن چندر کے پاس ذہانت بھی کسی چیز کا فوری اثر قبول کرنے والا مزاج —— ایک زود نویس، تیز رفتار قلم، چلتی ہوئی رنگین زبان جس سے انھیں اظہار میں کوئی مشکل نہ ہوتی تھی لہٰذا وہ جس مغربی افسانے سے بھی متاثر ہوئے۔ اسی طرز کے افسانے کو فوراً اردو میں منتقل کیا۔ اس سے میرا یہ مطلب نہیں کہ کرشن چندر کے افسانے مغربی افسانوں کے چربے ہوتے تھے بلکہ یہ کہ ان میں یہ صلاحیت تھی کہ مختلف طرز کے مغربی افسانوں سے بیک وقت اثر قبول کریں اور فوری طور پر انھیں اردو میں تخلیق کریں —— اور یہی وجہ تھی کہ شروع ہی میں ہر افسانہ ایک نئے طرز کا لکھ کر انھوں نے فوراً پڑھنے والوں کی توجہ اپنی طرف مبذول کرلی۔ لیکن کرشن چندر کا رویہ ان دنوں بھی، جب انھوں نے اپنے آپ کو کسی مخصوص سیاسی آئیڈیالوجی سے وابستہ نہیں کرلیا تھا ہمیشہ ایک صحافی کا سا رہا۔" (۱۱)

مندرجہ بالا تنقیدی بہتان کو پڑھ کر تو صرف یہ معلوم ہوتا ہے کہ کرشن چندر نے اپنے افسانوی فن کے ذریعے صرف مغربی افسانوں کے چربے پیش کیے اور ان میں بذاتِ خود اتنی صلاحیت نہیں تھی کہ وہ کوئی طبع زاد کہانی پیش کرسکتے۔ اور اول و آخر وہ صرف ایک صحافی تھے۔ اس قسم کی غلط بیانیاں تنقیدی وقار کو ٹھیس پہنچانے کے

مترادف ہیں۔ مغربی افسانے سے متاثر ہونا ایک الگ بات ہے اور اسے جوں کا توں پیش کر دینا دوسری بات ہے۔ بلاشبہ کرشن چندر مغربی افسانے سے متاثر ہوئے تھے اور یہ بات صرف کرشن چندر پر ہی کیا منٹو، بیدی، اشک، عصمت چغتائی اور دیگر مصنفین پر بھی لاگو ہوتی ہے۔ مگر اس کا یہ مطلب نہیں کہ انھوں نے مغربی افسانے کی نقالی کی۔ زیادہ لکھنے کو جہاں زود نویسی پر محمول کیا جاتا ہے وہیں یہ اس بات کی بھی دلیل ہے کہ قدرت نے لکھنے والے کو بے پناہ صلاحیتوں سے نوازا ہے اور یہ وصف قدرت کسی کسی کو بخشتی ہے زیادہ لکھنا اور اچھا لکھنا معیاری لکھنا یہ کسی کے بس کی بات نہیں بعض لوگوں کو تو محض کرشن چندر سے اس لیے الرجی ہے کہ اس نے بہت زیادہ لکھا —— کرشن چندر غالباً ایک ایسا مسیحا تھا جس نے اپنی تمام زندگی دوسروں کے زخموں پر پھاہا رکھنے میں گزار دی —— اپنا ایک ایک سانس اپنا ایک ایک لمحہ مزدوروں، کسانوں، غریبوں، محتاجوں، لاچاروں اور نامراد انسانوں کے لیے وقف کر دیا —— کرشن چندر پر یہ الزام بھی غلط ہے کہ اس نے زندگی کو دور سے دیکھا۔ اگر وہ زندگی کو دور سے دیکھتا اور اگر وہ لوگوں کے دکھ درد کا محض خالی تماشائی ہوتا تو اس کی تحریریں وہ سوز گداز پیدا نہیں ہوتا، جو صرف قریب سے دیکھنے اور اسے سمجھنے سے پیدا ہوتا ہے۔ اور یہی وجہ ہے کہ کرشن چندر نے عام انسانی محرومیوں، دکھوں اور تکلیفوں کو اس طرح بیان کیا ہے کہ وہ تمام دکھ، تکلیفیں اس کی اپنی ذات کا ایک حصہ بن کر رہ گئیں۔ مثلاً:

"—— سینے خالی ہے، کتنی صدیوں سے انسان کا سینہ خالی ہے۔ اور انسان کے اس خالی سینے کو رام نہ بھر سکے اور مسیح نہ بھر سکے تو تم کیا بھر سکو گے احمق باورچی۔ اور اس سینے کے اندر جانے کتنے خوفناک گڑھے ہیں اور گہری کھائیاں ہیں اور کیسے کیسے خلا ہیں جن کے اندر تم کہاں کہاں سے کوڑا کباڑا لاکر ڈالتے رہتے ہو۔ تاکہ کسی طرح یہ گڑھا بھر جائے۔ پہلے تم نے اس جوہڑ کو اس میں پھینکا پھر ایک بلی کو دُم سے باندھ کر اس میں لٹکا دیا پھر سیکڑوں جانے کے بیمار نے تم نے اس میں انڈیل دیے اور ڈبل روٹیاں

کاٹ کاٹ کر اس کے اندر پھینکتے رہے۔ تم میری ٹوتھ پیسٹ بناتے رہے اور خود بے گھر رہ کر دوسروں کے لیے گھر ڈھونڈتے رہے اور اپنے بچوں کی مایوسی میں دوسروں کے بچوں سے محبت کرتے رہے۔ مگر تم گلشن کو کبھی نہ قبول سکے اور کسی طرح یہ گڈھا پورا نہ ہو سکا ـــــ گلشن گلشن تم کاٹتے چلتے رہے اور بے قرار اور بے چین ہو کر ایک پیشے سے دوسرے پیشے کی چکی میں گھستے رہے تا کہ کسی طرح اس خلا کو بھر سکو جسے صرف ایک عورت کی محبت بھر سکتی ہے۔" (۱۲)

اس عبارت کو پڑھنے سے پتہ چلتا ہے کہ کرشن چندر نے نہ صرف انسان کو بلکہ اس کی روح کے خلا کو بھی سمجھنے کی کوشش کی۔ کوشش ہی کیا بلکہ انھوں نے اس کی روح میں اتر کر بھی دیکھا اور جب ایک بے لوث، حساس اور ایماندار فن کار کسی کی روح میں اترتا ہے اور اس کے خالی پن کو محسوس کرتا ہے تب کہیں جا کر ایسا شہ پارہ وجود میں آتا ہے۔ یہ نرمی جذباتیت نہیں بلکہ حقیقت کا بے رحمانہ اظہار ہے۔ یہ اس معاشرے پر ایک گہرا طنز ہے جہاں ایک معمولی انسان کی فطری خواہشیں بھی پوری نہیں ہو سکتیں۔ بنیادی طور پر حقیقت نگاری کا مقصد بھی یہی ہے کہ وہ سماج میں چھپی ہوئی ان کوتاہیوں، کمیوں کو طشت از بام کرے جن کے اظہار سے ایک مخصوص جماعت کے مفاد کو ٹھیس پہنچتی ہے ویسے بھی حقیقت نگاری اس لامحدود کائنات سلسلہ در سلسلہ پھیلی ہوئی زندگی میں سے چند مناظر، چند لمحات، یہ چند خدوخال کو اپنی گرفت میں لے کر انھیں فن کے وسیلے سے پیش کر دینے سے عبارت ہے اور بیشتر فن کار نے یہی کیا بھی ہے ـــــ مگر کرشن چندر کی سرکش طبیعت نے پوری زندگی پر محیط ہونے کی کوشش کی ہے۔ کائنات کے گوشے گوشے پر چھا جانے کی کوشش کی ہے۔ اس لیے ان کی یہاں حقیقت نگاری کا رخ ہمیشہ متنوع، متضاد اور پھیلا ہوا دکھائی دیتا ہے۔ حقیقت ان کے یہاں کئی رنگوں میں جلوہ گر دکھائی دیتی ہے۔ گورکی نے بعض تنقیدی حقیقت نگاروں پر یہ الزام لگایا تھا کہ وہ سماج کی تنقید تو کر دیتے ہیں مگر اس کے لیے کوئی واضح اصول یا معیار قائم نہیں کر سکتے، سو کرشن چندر نے اپنے گرد و پیش پر صرف تنقیدی نظر ہی نہیں ڈالی ہے بلکہ بعض جگہ مسائل کے حل بھی پیش کیے ہیں ممکن

ہے بعض لوگوں کو ان کا یہ رویہ پسند نہ آئے۔ کیونکہ ہر وہ ذہن جو رجعت پسند ہے اور ذمہ داری سے فرار چاہتا ہے۔ وہ آرٹ کے ذریعے کسی بھی مقصد اور حل کو قابلِ قبول تسلیم نہیں کرتا، مگر کرشن چندر نے کبھی مصلحت کے تابع ہو کر حقیقت سے آنکھیں ملانے میں گریز نہیں کیا۔ اور نہ ہی انھوں نے ایسے کسی فنی نظریے کو قبول کیا جو انسانیت کے راستے میں حائل ہوتا ہو یا جو معاشرے کو صاف ستھری زندگی بنانے کے آڑے آتا ہو۔ ہندوستان ایک غریب ملک ہے جہاں مزدوروں اور کسانوں کی تعداد دُنیا کے تمام ممالک سے زیادہ ہے بلکہ اگر یہ کہا جائے تو مبالغہ نہ ہوگا کہ ہندوستان ہی مزدوروں اور کسانوں کا دیش ہے، ہندوستان کی تعمیری زندگی میں صرف مزدوروں کا ہاتھ ہے مگر آج یہی مزدور اسی ہندوستان میں جانوروں سے زیادہ بدتر زندگی گزار رہا ہے اور اس کی محنت کا ثمرہ چند مٹھی بھر اوباش اور دوغلے سیاست دانوں کے دامن میں جا رہا ہے۔ ہندوستان کے سیاست دان اور سرمایہ دار دونوں آپس میں مل کر مزدوروں کو لوٹ رہے ہیں۔ یہ سب دیکھ کر کرشن چندر سے نہیں رہا جاتا اور وہ اس کا حل اس طرح پیش کرتے ہیں :

——— مل مالکوں نے کروڑوں روپئے کمایا ہے۔ آپ کو یاد ہوگا ——— ایک دفعہ آپ نے کنٹرول اٹھایا تھا، چند دنوں میں مل مالکوں نے کروڑوں روپے کا ہیر پھیر کر لیا۔"

"ہاں ——— وہ میری غلطی تھی۔"

"غلطی آپ کی تھی ——— مزا ہمیں آ رہا ہے۔ چیزوں کے دام بڑھتے جا رہے ہیں جوں جوں سوراج کی عمر لمبی ہوتی جا رہی ہے۔"

"تم آخر کیا چاہتے ہو ——— بونس؟"

"کمال نے کہا ——— نہیں میں اپنی حکومت چاہتا ہوں۔ میں سارے کارخانے خود چلاؤں گا۔ سارے کھیت خود بوؤں گا۔ ساری محنت خود کروں گا ——— سارا

پھل خود کھاؤں گا۔" (۱۳۰)

بعض رجعت پسند کرشن چندر کی ایسی ہی تحریروں کو پڑھ کر ——— ان پر ایک صحافی اور پروپگنڈسٹ ہونے کا الزام عائد کرتے ہیں۔ مگر اس طرح حقیقت چھپنے کی بجائے اور ظاہر ہوتی ہے اور کرشن چندر کا قلم اور بھی شدت اختیار کرتا ہے۔ غالباً کرشن چندر کے نزدیک اس طبقاتی کشمکش اور لوٹ کھسوٹ کا واحد علاج مارکسزم ہی ہے۔ ویسے بھی بعض ملکوں نے اس فلسفے پر کامل عمل کر کے دنیا کو یہ دکھلا دیا ہے کہ اشتراکیت ہی ایک ایسا نصب العین اور دستور حیات ہے جس پر عمل کر کے انسانوں کو مساوات اور زندگی کی مسرتوں سے ہم کنار کیا جا سکتا ہے ——— 'پانچ روپے کی آزادی' میں کرشن چندر مارکسزم کی تبلیغ اس طرح کرتے ہیں:

"——— میں نے اس کے کندھے پر ہاتھ رکھ کر کہا ——— تقدیر بھی بدل جاتی ہے جب سب مزدور مل جاتے ہیں۔ تم لوگ تو زندگی کی سچائی ہو۔ سوچو تو ذرا دراصل وہ دکان تمہاری ہے۔ اس میں کام تم کرتے ہو۔ پہاڑ میں بارود کا فیتہ تم لگاتے ہو۔ چٹانوں کو ڈائنامیٹ سے تم اڑاتے ہو۔ پتھروں کو تم توڑتے ہو۔ پتھر کاٹ کر لاری میں تم لادتے ہو۔ جب یہ ساری محنت تم کرتے ہو تو اتنی محنت کا پھل کسی دوسرے کو کھانے کیوں دیتے ہو؟"

میری بات سنتے ہی اس کا چہرہ لال ہو گیا۔ وہ سلاخ سنبھال رہا تھا۔ سنبھالتے سنبھالتے اس نے زور لگا کر اسے دھرتی پر دے دیا۔

اس نے کہا ——— یہ بالکل نئی بات تم نے بتائی ہے۔

میں نے کہا ——— نئی بات نہیں ہے۔ سو سال پرانی ہے۔ آزمائی بھی جا چکی ہے ———

وہ ملاخ اٹھا کر اٹھ گیا ——— بولا "——— ہم بھی آزما سکتے ہیں۔ کل میں آپنے ساتھیوں سے بات کروں گا اور بتاؤں گا۔" (۱۴)

ترقی پسندوں کا سب سے بڑا کارنامہ یہی تھا کہ انھوں نے ادب کو زندگی اور اس کے گوناگوں مسائل کا آئینہ بنانے کی کوشش کی۔ ادب کو داخلیت کے گمراہ کن چکر سے نکال کر خارجیت کا ترجمان بنایا اور اس طرح ادب اجتماعی امنگوں خواہشوں اور جذبوں کا جیتا جاگتا مظہر بن گیا ——— اور یہی بات ان لوگوں کے لیے پریشانی کا باعث تھی جو ادب کو محدود سے محدود کر کے اس کے ذریعے چند اوباش لوگوں کی تفریح کا ذریعہ بنانا چاہتے تھے۔ جدید ناقدین کا بنیادی مقصد بھی یہی تھا کہ انسان کو اس کی فطری خواہشوں، جائز ضرورتوں اور مادی آسائشوں سے دور رکھ کر اسے ذاتی الجھنوں، جنسی کشاکش اور روحانیت کے تنگ حصار میں قید کر دیا جائے ——— لہٰذا انھوں نے پہلی کوشش تو یہ کی کہ حقیقت کے بنیادی تصور کو مسخ کیا۔ دوسرے ترقی پسندوں کو مطعون کیا۔

محمود ہاشمی جو جدیدیت کے مبلغ ہیں، ترقی پسندوں کے حوالے سے ایک جگہ فرماتے ہیں:

"——— ۱۹۳۶ء کے بعد آنے والی افسانہ نگاروں کی پہلی نسل حقیقت کی دعویدار رہی۔ لیکن حقیقت نگاری کے چکر میں اس کے سامنے انسان کا صرف وہ کردار رہا جس کا تعلق سماج، سوسائٹی اور اقتصادیات سے رہے۔ اس نسل نے کبھی یہ کوشش نہیں کی کہ انسان کے ذہن اور اس کی فطرت کے عمل میں چھپے ہوئے زندگی کے غیر مرئی اور زیادہ حقیقی خد و خال کو پہچانے اس لیے اس پوری نسل کے افسانے پڑھ کر تخلیق کی نگاہ کا اثر تو کبھی پیدا نہیں ہوا۔ البتہ پڑھنے والوں میں یہ خواہش ضرور پیدا ہوئی کہ ان افسانہ نگاروں

کے کرداروں کے لیے کیسی نئی سوسائٹی کی تشکیل کر دی جائے۔" (۱۵)

خدا جانے محمود ہاشمی کا اشارہ کن ترقی پسند ادیبوں کی طرف ہے جو اپنے کرداروں کی نفسیات اور انسانی فطرت کو نظر انداز کرتے ہیں۔ کیا عصمت چغتائی، راجندر سنگھ بیدی، احمد ندیم قاسمی، کرشن چندر اور خواجہ احمد عباس جیسے ادیبوں کے ناولوں اور افسانوں میں جو تہہ دار اور پیچیدہ کردار ابھرتے ہیں۔ کیا وہ نفسیاتی مطالعے سے یکسر عاری ہیں؟ اور کیا انسانی نفسیات اس کے گرد و پیش کے ماحول اور سماجی عوامل سے الگ اپنا وجود رکھتی ہے۔ بے شک کرشن چندر نے آخری دور میں نہایت سطحی، کمزور اور سپاٹ ناول اور افسانے بھی لکھے ہیں لیکن ان کا ناول شکست، مٹی کے صنم۔ اور ۱۹۵۷ء سے پہلے ان کے لکھے ہوئے بیشتر افسانوں میں انسانی فطرت اور نفسیات کا گہرا مطالعہ ملتا ہے۔ ترقی پسندوں کا کارنامہ یہ ہے کہ انھوں نے انسان کی داخلی اور جذباتی زندگی کے پیچ و خم کو اس کے معاشرے کی اتھل پتھل سے جوڑا اور مریضانہ داخلیت پسندی کے بجائے صحت مند اور نتیجہ خیز حقیقت پسندی کا آغاز کیا۔ محمود ہاشمی کے ممدوح جدیدیت پسند افسانہ نگاروں کی تخلیقات میں جو کردار ابھرتے ہیں وہ اپنی کوئی شناخت نہیں رکھتے۔ اور نہ ہی وہ قاری کے دل و دماغ میں جگہ بنا پاتے ہیں۔ لیکن عصمت، بیدی اور کرشن چندر کے زندہ کردار قاری کے معنوی وجود میں ہمیشہ رچ بس جاتے ہیں ــــــ بیشتر جدید ناقدین نے ترقی پسندوں پر اسی قسم کی تنقید کی ہے۔

طبقاتی نابرابری، عدم مساوات، غربت و افلاس کے خلاف جتنا کرشن چندر نے لکھا ہے آتنا ان کے معاصرین بھی نہیں لکھ سکے ہیں۔ انھوں نے زندگی بھر نادار، بے روزگار غریب اور بھوکے ننگے لوگوں کو بیدار کرنے کے لیے ان کا مستقبل روشن اور تابناک بنانے کے لیے جدّ و جہد کی ان کا تمام فن اسی اعلانِ بغاوت کا مظہر ہے۔

"ــــــ روٹی انسان کی محنت ہے اور انسان کی محنت میں اس کے حاکموں کا بھی حصّہ ہے ہزارہا سال سے یہی ہوتا چلا آرہا ہے کہ آدمی محنت کرتا ہے اور حاکم

اس کی محنت کھا رہے ہیں۔ جیسے ٹڈی فصل اور امربیل درخت کو کھا جاتی ہے۔" (۲۷)

مارکس نے مذہب کو افیم کی گولی سے تعبیر کیا تھا، یہ بات نہیں تھی کہ وہ مذہب کی افادیت سے واقف نہیں تھا یا اس نے بغیر سوچے سمجھے یہ بات اپنی زبان سے نکال دی تھی اس کے سامنے مذہبی جنگوں کا ایک لامتناہی سلسلہ تھا۔ اس نے یہ بھی محسوس کیا تھا کہ مذہب ہی ایک ایسا آلہ ہے جسے انسان بغیر سوچے سمجھے استعمال کرنے کے لیے تیار ہو جاتا ہے دوسرے مذہبی قدریں اتنی بدل چکی تھیں کہ ان میں سوائے نفرت و نفاق کے کچھ رہ ہی نہیں گیا تھا۔ حاکم طبقے نے اپنے مفاد کے لیے مذہب کا ہی استعمال زیادہ سے زیادہ کیا اور مذہب کی ایسی تعلیمات پر زور دیا جس میں قناعت اور گناہ کا احساس زیادہ سے زیادہ تھا اس کا نتیجہ یہ نکلا کہ بیشتر انسان عملی زندگی سے کٹ کر رہ گئے۔ آج بھی مذہب چند جنونیوں کے ہاتھوں کا کھلونا بنا ہوا ہے خود ہندوستان میں جہاں مختلف تہذیبیں، مختلف زبانیں اور مختلف مذہبوں کے ماننے والے رہتے ہیں محض مذہب کے نام پر آئے دن فرقہ وارانہ فسادات ہوتے رہتے ہیں اور جس کے نتیجے میں ہزاروں انسان موت کے گھاٹ اتار دیے جاتے ہیں۔ آج بھی حکومت ایسے چالاک لوگوں کے ہاتھوں میں ہے جو مذہب کو ایک ادارے کے طور پر زندہ رکھنے پر مُصر ہیں کیونکہ وہ آسانی سے مذہب کے نام پر لوگوں کو لڑا سکتے ہیں۔ اس بات کو سب سے پہلے ترقی پسندوں نے محسوس کیا اور کھل کر اس رویے کے خلاف تھا۔ یہاں یہ بات سمجھ لینا از حد ضروری ہے کہ ترقی پسند کبھی مذہب کے خلاف نہیں رہے۔ البتہ ان لوگوں کے خلاف ضرور رہے ہیں جنھوں نے مذہب کو بنیاد بنا کر انسانوں کے درمیان ایک گہری خلیج حائل کر دی ہے ——— کرشن چندر نے بھی مذہبی رجحان کے خلاف بہت کچھ لکھا ہے اور اپنے مدلل اور متوازن انداز میں لکھا ہے کہ طبیعت متنفر ہونے کی بجائے ان کے عقیدے سے لگاؤ محسوس کرنے لگتی ہے ——— ناول 'طوفان کی کلیاں' ہی میں انھوں نے ایک جگہ مذہب پر بہت ہی پرمعنی اور پُراثر انداز میں طنز کیا ہے۔ ناول میں دو بہنیں گنگا اور جمنا ایک دن چپکے سے بھگوان کی مورتی اٹھا کر ندی میں پھینک آتی ہیں کیونکہ ان کے گھر میں ایک مسلمان عبداللہ پناہ گزیں ہے اور یہ شخص قوم پرست ہے۔ جب عبداللہ ان سے اس کا سبب دریافت کرتا ہے تو گنگا جواب میں کہتی ہے :

"—— ایمان بُری نہیں ہے۔ لیکن جب بھی بھگوان کی مورتی دیکھتی ہے اس نے جانے کیا ہو جاتا ہے۔ وہ تمہیں بگر ڈالنے کی سوجھنے لگتی ہے۔ اس لیے ہم دونوں تمہیں آج بھگوان کو ندی میں بہا آئی ہیں۔" (۱۸)

اتنے بڑے مسئلے سے آسانی سے عہدہ برآ ہونا کسی کے بس کا روگ نہیں ہے۔ ایک معمولی فن کار اس مسئلے کو اتنی آسانی سے حل بھی نہیں کر سکتا۔ اس مسئلے کو وہی سلجھا سکتا ہے جو انسانیت پر اعتماد رکھتا ہو۔ اور بنی نوع انسان سے بغیر کسی مذہب اور ملت سے محبت رکھتا ہو —— کرشن چندر کی عظمت کا راز بھی یہی ہے کہ انھوں نے انسانوں سے پیار کیا۔ اور بغیر کسی مذہب و ملت، بغیر کسی شناخت کے پیار کیا۔ اپنے اس نقطۂ نظر کی وضاحت انھوں نے خود اپنے ایک ناول "آسمان روشن ہے" میں کی ہے۔ یہ لیطا پر ایک تنقید بھی ہے اور مصنف کا وسیع نقطۂ نظر بھی —— اور اس سے اختلاف کی گنجائش کوئی پاگل شخص ہی نکال سکتا ہے:

"—— لوگ تو ہر ملک میں بستے ہیں۔ اپنے ناموں، مذہبوں، اپنے کلچروں، اپنے نظاموں کے ساتھ اپنی زندگی گزارتے ہیں اور ایسی زندگی جیسی کہ وہ گزارنا چاہتے ہیں۔ انھیں گزارنے کا پورا حق ہے۔ اور کسی کو حق نہیں پہنچتا کہ وہ کیپٹلزم کے نام پر یا سوشلزم کے نام پر —— کسی مذہبی یا غیر ملکی مفاد کے نام پر ان کے سر پر بندوق لے کر چڑھ دوڑے۔ دراصل سوال جو ہے وہ یہ کہ کس طرح انسان کے ہاتھ سے بندوق چھین لی جائے اور اس کے ہاتھ میں ایک پھول دے دیا جائے۔" (۱۹)

کرشن چندر نے جہاں جہاں بھی معاشرے پر کڑی تنقید کی ہے یا انقلاب کا تصور یا سماج سے بغاوت کا خیال پیش کیا ہے اس سے یہ اندازہ بخوبی لگایا جا سکتا ہے کہ وہ اس بات پر یقین رکھتے ہیں کہ جب تک یہ فرسودہ معاشرہ تبدیل نہیں ہوگا سوچنے سمجھنے کے طریقوں میں وسعت پیدا نہیں ہوگی اس وقت تک انسانیت چین کی نیند نہیں

ہو سکتی۔ ان کے نزدیک انقلاب ایک ایسی حقیقت ہے جس سے دامن نہیں بچایا جا سکتا۔
ایک انٹرویو کے دوران جب ان سے سوال کیا گیا کہ آپ کے نزدیک انقلاب اچھی چیز ہے
تو انھوں نے جواب دیا تھا ——

"—— انقلاب اچھی چیز ہے یا بری اس سے مجھے کوئی علاقہ نہیں۔ میں تو صرف اتنا جانتا ہوں کہ ابتدائے آفرینش سے آج تک کائنات کے ہر شعبے میں انقلاب ہوتا آیا ہے اور آتا بھی رہے گا۔ تغیر اور ارتقا نہ صرف ہماری زندگی کے لیے بلکہ کل کائناتی نظام کے لیے لازم و ملزوم ہے۔ بچپن سے بڑھاپے تک زندگی کتنے انقلابات سے دوچار ہوتی ہے اس کا علم ہر جاہل سے جاہل انسان کو ہوگا پھر زندگی میں کتنے ہی انقلاب ایسے ہوتے ہیں جو خوش گوار ہوتے ہیں اور کتنے ہی ایسے جو ہمارے لیے ناسازگار ثابت ہوتے ہیں —— جو حال انسانی زندگی کا ہے کم و بیش وہی ملکوں اور قوموں کا ہے۔ انقلاب کو اچھا برا کہنا آپ کے اپنے مخصوص زاویۂ نگاہ پر منحصر ہے —— کہنے کا مطلب یہ ہے کہ انقلاب اچھا ہو یا برا وہ زندگی میں آئے گا ہی اس سے بچنا ممکن نہیں۔ لیکن جو فہمیدہ انسان ہوتے ہیں وہ عقل اور ادراک اور تاریخ کی روشنی میں ان انقلابات کا ساتھ دیتے ہیں جو انسانی زندگی کو بلند سے بلند سطح پر لے جا نے میں کامیاب ہو سکے۔" (۳۰)

اس سے اندازہ ہوتا ہے کہ کرشن چندر کا فلسفۂ حیات قنوطیت زدہ نہیں تھا۔
وہ رجائیت کے قائل تھے۔ وہ حرکت و انقلاب کے داعی تھے۔ اور حرکت و انقلاب
ہی رواں دواں زندگی کا بنیادی مقصد ہے۔ زندگی اسی وقت تک باقی ہے جب تک
اس میں حرکت و انقلاب ہے ورنہ جہاں ساکت ہوئی وہیں پر موت ہے۔ یہ ایک ایسا حرکی

اور جدلیاتی اصول ہے جس پر عمل کر کے زندگی کو کامیاب سے کامیاب ترین بنایا جا سکتا ہے اس لیے کرشن چندر بار بار اپنے فن کے ذریعے ہمیں حرکت وعمل کے لیے اکساتے ہیں، مثلاً ان کی کہانی "کہانی کی کہانی" میں وہ کہتے ہیں:

"—— کہیں کسی بچے نے میری کہانی نہیں سنی، وہ سب پریشان ہو چکے ہیں —— بوڑھے ہوتے جا رہے ہیں اور ان کی ہنسی کمہلائے ہوئے پھولوں کی طرح مرجھا کر فرشِ خاک پر گر چکی ہے۔ میں اب اس ہنسی کے لیے لڑنا چاہتا ہوں۔ میں مسخرہ نہیں بننا چاہتا۔ کمزور احتجاج کرنے والا کلرک بننا نہیں چاہتا۔ میں چاہتا ہوں کہ مجھے موٹی سی کارتوس کی گولی بنا دو اور وہاں بھیج دو جہاں انسان انسان پر ظلم کے خلاف لڑ رہا ہے۔" (۲۱)

باغیانہ اور تنقیدی نظریات کی بنیاد پر اگر دیگر ترقی پسند افسانہ نگاروں کا مطالعہ کیا جائے تو ہمیں بلا جھجک یہ کہنا ہوگا کہ کرشن چندر کو تمام ترقی پسند افسانہ نگاروں میں ایک پیشرو کی سی حیثیت حاصل ہے۔ کیونکہ جس زور و شور اور احتجاجی رویے کے ساتھ کرشن چندر نے اپنے معاشرے اور اس کے فرسودہ اداروں پر وار کیا ہے اس کی وہ تنہا مثال ہیں۔ انھوں نے بیک وقت سیاسی، سماجی، اقتصادی اور تاریخی اور دیگر ایسے ہی کئی اور موضوعات پر اپنے ذاتی نقطۂ نظر سے روشنی ڈالی اور ان کی خوبیوں اور خرابیوں کو فنی احتراع کے ساتھ زیادہ سے زیادہ بے نقاب کیا۔ اس سلسلے میں کرشن چندر کے تعلق سے ڈاکٹر وزیر آغا کے خیالات بڑے وقیع ہیں۔ وزیر آغا نے بڑی خوبی کے ساتھ اپنے جامع اور متوازن خیالات کا اظہار کیا ہے۔ اور کرشن چندر کی ذات اور ان کے فن پر کمالِ خوبصورتی کے ساتھ روشنی ڈالی ہے:

"—— اردو افسانے کے ضمن میں کرشن چندر کو ایک پیشرو کی حیثیت اس لیے بھی حاصل ہے کہ اس نے سماج کی فرسودگی، انحطاط اور سنگلاخ کیفیات کے خلاف بغاوت کا علم بلند کیا۔ کرشن چندر سے قبل منشی پریم چند نے اپنے

سماج کی نہایت خوبصورت عکاسی کی گئی اور سماج کے منفی
رجحانات کو طشت از بام کرنے میں بڑی حد تک کامیابی
حاصل کی تھی لیکن بہ حیثیت مجموعی پریم چند کے ہاں
ایک مخصوص دھیما پن تھا جو ایک مصلح یا ریفارمر میں تمام
طور پر ملتا ہے اور وہ تیز اور پرجوش لہجہ مفقود تھا جو
ان کے بعد کرشن چندر کے افسانوں میں پورے طور سے
ابھرا ہے۔ اس لیے افسانے کے میدان میں کرشن چندر
کی حیثیت ایک ایسے باغی کی ہے جس نے سماجی اقدار
سیاسی مسائل اور تہذیبی رجحانات پر ایک نئے
زاویے سے روشنی ڈال کر سماج کی کھنگی، سیاست کی
ناہمواری اور تہذیب کی نارسائی کو اجاگر کیا اور ادب
میں ایک انوکھی ہلچل پیدا کر دی —— یوں بھی یہ زمانہ
ایک عالمگیر کساد بازاری، انتشار اور بے اطمینانی کا تھا اور دو
عظیم جنگوں نے جہاں ایک طرف انسان کی بربریت پر سے
نقاب اٹھائی تھی وہاں فرد کی انسان دوستی کو بھی واضح
کر دیا تھا —— چنانچہ اس دور میں ایک ایسا انسان ابھرتا
ہوا دکھائی دیتا ہے جو بیک وقت سماج کی فرسودہ
روایات کے خلاف بغاوت بھی کرتا ہے اور اپنی انفرادیت
انسان دوستی اور ہمدردانہ نقطۂ نظر کی بدولت ایک
بہتر تہذیبی معیار کا نمونہ بھی پیش کرتا ہے ——
کرشن چندر اس نئے انسان کے روپ میں ہمارے سامنے
آیا ہے۔ اور اس نے ایک نئے زاویے سے ماحول کا
جائزہ لے کر اس سنگلاخ کیفیت کو نمایاں کیا ہے جو
تہذیبی اور معاشرتی ارتقاء کے راستے میں سب سے
بڑی رکاوٹ ہے۔ نہ صرف یہ بلکہ اس نے ماحول

کا گہری نظر سے جائزہ لیتے ہوئے افسانے کی فضا
میں سوچ کا قیمتی عنصر بھی داخل کیا ہے۔ چنانچہ قاری
اس کے افسانوں کا مطالعہ کرتے ہوئے خود کو ایک ایسے
فن کار کی معیت میں محسوس کرتا ہے جو قدم قدم پر
سوچ کی نئی راہیں اختیار کرتا ہے اور بار بار دعوتِ
فکر دیتا ہے۔ کرشن چندر سے پہلے اردو افسانے کا
یہ پہلو بے حد تشنہ تھا۔" (۴۳)

کرشن چندر کے تعلق سے اگر یہ کہا جائے کہ وہ ایک بچے کا سا مزاج لے کر پیدا
ہوئے تھے تو بے جا نہ ہوگا۔ کیونکہ ان کے ہر شہ پارے میں، ہر کہانی میں اور ہر ناول میں
اپنی ایک چیخ ہوتی ہے، آنسو ہوتے ہیں۔ ایک بچہ چیخ بھی سکتا ہے اور رو بھی سکتا ہے
اپنی زندگی میں بھی کرشن چندر کے چہرے پر بچوں ایسی معصومیت، مسکراہٹ، بیقراری
اور زندگی سے گہرا شغف اور خود فراموشی کے آثار نمایاں تھے۔ ان میں ہر گزرے ہوئے لمحے
کو اپنے اندر جذب کرنے کی صلاحیت تھی۔ یہی وجہ ہے کہ ان کا آرٹ دوسروں کو بھی معصوم
جذباتی اور رومانی بنا دیتا ہے ——— انسان کی بے حسی کو کس طرح توڑا جا سکتا ہے اس
ہنر سے کرشن چندر پوری طرح واقف ہیں۔ مثلاً ان کا ایک اہم ناول "غدار" جو ۴۷ء
میں ہوئے فسادات پر مبنی ہے۔ اس کے چند اقتباسات ملاحظہ فرمائیں اور یہ دیکھیں کہ
ایک باشعور فن کار اس رویّے کے خلاف احتجاج کا کتنا مؤثر طریقہ اختیار کرتا ہے۔ یہ
صرف تنقیدی حقیقت نگاری ہی نہیں بلکہ معاشرے کو بیدار کرنے کی ایک بھرپور
لگن ہے:

"——— ارے کیوں میں ایسا سوچتا ہوں، آخر مجھے
ہوا کیا ہے۔ یہ کیسی بجان لیوا کاہش ——— خواہش
و تمنا ہے جو میری روح کو ہر لمحہ اپنے مضطرب
مضراب سے مرتعش کیے جاتی ہے۔ جو میرے ضمیر
سے بار بار کہتی ہے کہ کوئی کچھ کہے، کوئی مانے نہ مانے
مگر ایک وقت ایسا ضرور آئے گا، وہ دن آج آئے یا کل

آ جائے۔ سو سال بعد آئے ——— سولہ سال بعد آئے
لیکن اگر انسان اشرف المخلوقات ہے اگر اس کی زندگی
کا کوئی مصرف ہے ——— اگر اس کی تہذیب کا کوئی مقصد
ہے اگر اس کے مستقبل کی کوئی معراج ہے تو وہ دن ضرور
آئے گا۔ جب انسان اپنی جان پر کھیل کر اپنی تمام خامیوں
سے لڑتے ہوئے اپنی وحشی جبلتوں پر قابو پاتا ہوا فطرت
کے ہر راز کا سینہ چیر کر بلند و بالا انسانیت کی درخشاں
منزل کو چھو لے گا۔" (۲۳)

مندرجہ بالا عبارت کو پڑھنے کے بعد یہ صاف ظاہر ہوتا ہے کہ کرشن چندر حد
درجہ رجائیت پسند واقع ہوئے ہیں۔ انھیں انسان پر اور اس کے مستقبل پر پورا بھروسہ
ہے وہ انسان کے سنہری مستقبل سے مایوس نہیں اور ان کی رومانیت زندگی سے
معمور و سرشار ہے۔ یہی وجہ ہے کہ ان کے احتجاج کی لے زیادہ بلند بھی نہیں مگر نشتر
آمیز ضرور ہے۔ جو سیدھے دل کے تاروں کو مجروح کرتی ہوئی آگے گزر جاتی ہے۔ وہ
ایک سنہرے اور کامیاب مستقبل کی بشارت اس انداز میں دیتے ہیں:

"——— اور پھر میرے دل میں اس زمانے کی یاد آئی
جو ابھی آیا نہیں ہے۔ لیکن جو آنے والا ہے جب ہندوستان
ہوتے ہوئے بھی کوئی ہندوستانی نہ ہوگا اور پاکستان ہوتے
ہوئے بھی پاکستانی نہ ہوگا اور کوئی جاپانی نہ ہوگا جب
یہ ساری دھرتی اس دنیا کے سارے انسانوں کے لیے
ایک چھوٹا سا گاؤں بن جائے گی جس میں تمام انسان اپنی
اپنی گلیوں میں رہتے ہوئے ایک دوسرے سے محبت
اور انقلاب ہمسائیگی اور آزادی اور برابری کا برتاؤ
کرتے ہوئے امن و چین سے رہیں گے۔" (۲۴)

کرشن چندر کا بنیادی مقصد اپنے فن کے ذریعہ ان تمام حد بندیوں کو توڑنا تھا جو
انسان کو انسان سے علاحدہ کرتی ہیں۔ وہ مذہبی تقسیم کے سخت خلاف تھے کیونکہ، ان کی

آنکھوں نے ہندوستان کی زمینی تقسیم کے خوفناک اور انسانیت سوز نتائج دیکھے تھے انھیں معلوم تھا کہ جب زمین تقسیم ہوتی ہے تو اس کے ساتھ ہی انسانی سوچ، انسانی بھائی چارہ رشتے ناطے سبھی کچھ تقسیم ہو کر رہ جاتے ہیں۔ اس لیے وہ دنیا کو مختلف حصّوں میں بٹا ہوا دیکھنا نہیں چاہتے —— اس کے برعکس ان کی خواہش ہے کہ دنیا ایک قبیلہ ہو جائے جہاں نہ کوئی دیوار اور نہ کوئی حد بندی ہوتی ہے۔ زمینی تقسیم کے سلسلے میں برّ صغیر کی نسل جس المیے سے دوچار ہوئی تھی اس کے افسوسناک نتائج آج تک چلے آ رہے ہیں۔ اس لیے کرشن چندر کا حساس دل اس ملکی تقسیم کے خلاف لاوے کی طرح پھٹ پڑتا ہے اور وہ اس کے خلاف جہاد پر کمر کس لیتے ہیں۔ تقسیم کسی بھی نوعیت کی ہو، استحصال کی کوئی سی بھی صورت ہو انسانوں میں دراڑیں پیدا کرنے والی کیسی ہی سازش ہو وہ ان سب کے خلاف سینہ سپر ہو جاتے ہیں —— کرشن چندر کے اسی جذباتی اور انسانی رویے کے متعلق ڈاکٹر قمر رئیس صاحب نے لکھا ہے:

"—— اگر کوئی ادیب اس سرمایہ دارانہ طبقاتی نظام کے گھناؤنے پن اور بے رحم تضادات کے خلاف اور اپنے دور عام انسان کے احتجاجی جذبات کو گویائی دے سکے یا آرٹ کو موثر زبان میں ادا کر سکے تو یہ بڑا کام ہوگا۔ کرشن چندر نے ساری زندگی ادیب کے اس منصب کو ادا کرنے کی کوشش کی ہے۔ ان کے کسی باشعور قاری سے یہ حقیقت پوشیدہ نہیں کہ گذشتہ چالیس سال میں ہندوستان میں بلکہ ساری دنیا میں جہاں جہاں غلامی اور ظلم و تشدد کے خلاف بغاوت کے شعلے لپکے ہیں، وہاں کرشن چندر نے اپنے آپ کو موجود پایا ہے جہاں جہاں افلاس، بھوک، قحط، اجارہ داری اور زر پرستوں کی حیوانیت نے انسانیت کا گلا دبایا ہے وہاں کرشن چندر نے اپنے آپ کو موجود پایا ہے۔ جہاں جہاں انسان کی معصوم آرزوئیں اس کے سرمد کی تیغ سے سسک سسک کر دم

توڑنے لگے ہیں وہاں وہاں کرشن چندر نے اپنے آپ کو موجود پایا ہے۔ جہاں جہاں فرقہ وارانہ تعصب کے نام پر انسان کے مقدس لہو کی ارزانی ہوئی ہے، بربریت کا برہنہ رقص ہوا ہے وہاں کرشن چندر نے اپنے آپ کو موجود پایا ہے۔ کیا عصر حاضر کا کوئی دوسرا ادیب یہ دعویٰ کر سکتا ہے؟" (۲۵)

کرشن چندر کتنا بڑا انسان دوست ادیب تھا اس کا اندازہ لگانا دشوار نہیں۔

کرشن چندر کی ہر تحریر انسان دوستی کے جذبات سے معمور ہے وہ صرف ایک قصہ گو یا داستان طراز ہی نہیں تھے بلکہ ایک مفکر بھی تھے مصلح بھی تھے اور سب سے بڑی بات یہ کہ وہ ایک عظیم آرٹسٹ بھی تھے ـــــــ لہٰذا آرٹ کے پردے میں انھوں نے اپنی سوچ فکر اور تصور حیات کا اعادہ بار بار کیا ہے۔ اور اس شدومد کے ساتھ کیا ہے کہ بعض پڑھنے والے انھیں محض ایک آئیڈیولوجسٹ اور پروپگنڈسٹ ہی خیال کرنے لگے تاہم یہ ان لوگوں کا رویہ تھا جو نہ تنقیدِ فکر سے آراستہ تھے اور نہ افسانوی فن کی انھیں کوئی شدبد ہی تھی ـــــــ کرشن چندر کی انسان دوستی کی ایک اور مثال ان کے افسانے "ان داتا" سے ملاحظہ فرمائیے:

"ـــــــ میں سیاست داں نہیں ہوں۔ ستار بجانے والا ہوں۔ حاکم نہیں ہوں، حکم بجانے والا ہوں لیکن شاید ایک نادار مغنی کو بھی یہ پوچھنے کا حق ہے کہ اس نئی دنیا کی تعمیر میں ان لاکھوں، کروڑوں ننگے بھوکے آدمیوں کا بھی ہاتھ ہوگا جو اس دنیا میں بستے ہیں۔ یہ سوال اس لیے کرتا ہوں کہ میں بھی ان تین بڑے رہنماؤں کی دنیا میں رہنا چاہتا ہوں۔ مجھے بھی فسطائیت، جنگ اور ظلم سے نفرت ہے۔ اور گو میں سیاست داں نہیں ہوں لیکن مغنی ہو کر اتنا ضرور چاہتا ہوں کہ اداس نغمے سے

اُداسی ہی پیدا ہوتی ہے۔ جو نغمہ خود اُداس ہے دوسروں
کو بھی اُداس کر دیتا ہے۔ جو آدمی خود غلام ہے دوسروں کو بھی
غلام بنا دیتا ہے۔ دُنیا کا ہر چھٹا آدمی ہندوستانی ہے۔ یہ
غیر ممکن ہے کہ باقی پانچ آدمی کرب کی اس زنجیر کو محسوس
نہ کرتے ہوں جو اُن کی روح کو چیر کر نکل رہی ہے۔" (۲۶)

کرشن چندر کے بے شمار جاندار کردار مثلاً موچی، لاجبن، دانی، کچرا بابا، کالو بھنگی، تائی ایسری، بھگت رام، راگھو راؤ، دی نشس پرتیو شیام اور ونتی اس معاشرے کی جیتی جاگتی تصویریں ہیں۔ کرشن چندر نے اپنے معاشرے کا بڑی گہرائی سے مطالعہ کیا تھا اور وہ ان کرداروں میں رچے بسے ہیں جبھی ان میں اتنی توانائی ہے۔ انھوں نے ہر حادثے اور ہر واقعہ کا قریب سے مشاہدہ کیا ہے اور مسئلے کو سمجھنے کی کوشش کی ہے اور سمجھ کر اس کے نتائج اخذ کرنے کی کوشش کی ہے وہ چاہے سیاسی ہنگامہ ہو یا مزدوروں کی ہڑتال قحط سالی ہو یا کسانوں کا انتشار —— انقلابیوں کا مسئلہ ہو یا منافع خوروں کی زیادتیاں وہ سبھی واقعے کے ناظر رہے ہیں۔ یہی وجہ ہے کہ ان کی کہانیوں میں ہندوستان کا دل دھڑکتا ہوا محسوس ہوتا ہے۔ ان کے قصّے اسی سرزمین کی داستان دہراتے ہیں نظر آتے ہیں۔ اور یہی وجہ ہے کہ حقیقت ان کے یہاں کبھی تلخ اور کبھی شیریں جذبے کے ساتھ ابھرتی ہے۔ کرشن چندر نے حقیقت کی جتنی مختلف شکلیں پیدا کی ہیں ان کے معاصرین میں سے کسی کے یہاں اتنی متنوع صورتیں نظر نہیں آتی ہیں، آخر اس کی کیا وجہ ہے۔ وجہ صاف ظاہر ہے۔ انھوں نے اپنے آپ کو کبھی سماج سے دور نہیں رکھا اور اس میں رونما ہونے والے ہر واقعے کے ساتھ رہے —— ظ۔ انصاری اپنی کتاب لفظ و بیان میں تحریر فرماتے ہیں:

"—— سب سے اہم پہلو یہ ہے کہ ۱۹۴۸ء کے بعد سے
کرشن چندر روز مرہ کے پیدا ہونے والے مسائل اور
روز مرہ کی سماجی زندگی کے چھوٹے بڑے موضوعات
کو اپنا موضوعِ سخن بنا لیتے ہیں۔ کلکتے میں سیاسی قیدیوں
کی نمائش کرنے کے لیے عورتوں کا جلوس (۲۹) نکلتا ہے اور

اس پر گولیاں چلتی ہیں تو کرشن چندر "برہم پترا" لکھتے ہیں
جب بمبئی میں ٹیکسٹائل ملوں میں ہڑتال ہوتی ہے اور
اس پر فائرنگ ہوتی ہے تو کرشن چندر "پھول سرخ ہیں"
میں لکھتے ہیں ——— جب دھرادون میں برسوں پرانے
نیتا دا انقلابی کا مرتبہ بھاردواج کو بستر علالت پر سے
کھینچ کر قید کیا جاتا ہے اور وہ پران تیاگ دیتے ہیں۔
(اپریل ۴۸) تو کرشن چندر کی کہانی "مرنے والے ساتھی
کی مسکراہٹ" جنم لیتی ہے۔ جب تحریر و تقریر کی آزادی
پر بمبئی گورنمنٹ کا چھاپہ پڑتا ہے (اپریل، مئی ۴۸ء)
تو "بت جاگتے ہیں" اور جب نیا لاگرین عورتوں کا لین دین
منافع بخش سودا بنتا ہے تو "لالہ گھسیٹا رام" سامنے
آتے ہیں اور جب ترقی پسند مصنفین کی کانفرنس بھیونڈی
(جون ۴۹) ادیبوں کے سامنے وقت کا نعرہ رکھتی ہے
تو "مہالکشمی کا پل" میں وہ پوچھتے ہیں۔

"——— آپ اس پل کے دائیں بائیں دونوں طرف دیکھیے
اور پھر اپنے آپ سے پوچھیے کہ آپ کس طرف جانا چاہتے
ہیں۔ میں صرف یہ جاننا چاہتا ہوں کہ آپ مہالکشمی
کے دائیں طرف ہیں یا بائیں طرف ——— "مہالکشمی کا پل"
کی دائیں جانب بورژوازی ہے وہ لوگ ہیں جن کے
کارخانے اور جائنٹ اسٹاک کمپنیاں ہیں اور سرمایہ
ہے اور بائیں طرف محنت کش ہیں ——— آج کے محنت کش
کرشن چندر جب یہ سوال دوسروں سے کرتے ہیں کہ
آپ دائیں طرف ہیں یا بائیں طرف تو اس کا جواب اپنے
افسانوں میں خود دیتے ہیں کہ میں بائیں جانب ہوں"(۲۷)

دراصل کرشن چندر کے فن میں جو دردآمیزی، کسک، احتجاج اور بغاوت کی

آمیزش ہے اس کا پس منظر بھی یہ ہے کہ انھوں نے اپنے فن کو تفریح نہیں بننے دیا۔ سرمایہ داروں کے ہاتھ کا کھلونا نہیں بننے دیا —— انھوں نے اپنے فن میں مظلوموں کی چیخیں اور ناداروں کی آہیں اور کمزوروں کی فریادیں سموئی تھیں۔ یہی وجہ ہے کہ ان کا افسانوی آرٹ صرف بے کس، لاچار، مفلس، قلاش اور مظلوموں کی حمایت کا ایک ایسا وسیلہ بن گیا تھا کہ جس سے رجعت پرستی کی سانسیں رکتی تھیں۔ اپنے مشہور افسانے "بالکونی" میں جس انداز سے انھوں نے عبداللہ کی موت بیان کی ہے اور اس پر جن تاثرات کا اضافہ کیا ہے وہ ایسے ہیں جنھیں پڑھ کر ظالم انسان بھی لرز اٹھے —— تنقیدی حقیقت نگاری کا ایسا ارفع تصور شاید ہی کسی نے پیش کیا ہو:

"—— عَبدُاللّٰہ آج کیوں مَرا —— ایسی خوبصورت چاندنی رات میں —— وہ صاحب لوگوں کے لیے پانی کی بالٹیاں بھر بھر کے مر گیا۔ کیا وہ اپنے کھیتوں میں اپنے جھونپڑے سے باغیچے میں، اپنی مٹی کے گھر میں نہیں مر سکتا تھا۔ میں پوچھتا ہوں یہ کیسا مذاق ہے اس طرح مرنے کا کیا حق تھا۔ وہ اس طرح کیوں فاقے کرتے ایڑیاں رگڑتے رگڑتے جھونپڑے سینے دیکھتے دیکھتے مر گیا۔

دُنیا میں لاکھوں کروڑوں عَبدُاللّٰہ شب و روز اس طرح کیوں مرتے ہیں —— کیوں جیتے ہیں —— ؟ کیوں رہتے ہیں ؟ —— یہ کیسا مذاق ہے کیا تماشا ہے، کیسی خدائی ہے، عَبدُاللّٰہ اے سور کے بچے —— منیجر صاحب پانی مانگ رہے ہیں۔ منیجر کہیں دور سے چلایا! لول —— لول —— اے سور کے بچے —— سفید سفید پتلون والے غلیظ بُڈھے —— گنجی چاندوالے، کھردرے ہاتھ پاؤں والے —— نیم برہنہ، فاقہ مست انسان لول" (۲۸)

حقیقت نگاری کے اتنے مختلف مرقعے شاید ہی کسی اور دوسرے ادیب کے یہاں

دیکھنے کو ملیں۔ وجہ اس کی دراصل یہ ہے کہ حقیقت خود اپنے آپ میں اتنا پیچیدہ عمل ہے کہ بعض اوقات اس کو سمجھنا مشکل ہو جاتا ہے۔ اس کو سمجھنے کے لیے عمیق مطالعے اور وسیع مشاہدے کی ضرورت ہوتی ہے۔ اس کے لیے تاریخی اور جغرافیائی مطالعے کے ساتھ فلسفیانہ درک کی بھی خاصی ضرورت ہوتی ہے اور ان تمام چیزوں کے باوصف سب سے بڑی بات یہ ہے کہ افسانہ نگار کا مطالعہ انسانوں کے تعلق سے جتنا زیادہ ہوگا اتنی ہی مختلف اور متنوع کیفیات وہ اپنے آرٹ کے توسط سے پیش کر سکے گا۔ کیونکہ حقیقت جتنی پیچیدہ ہے اس سے کہیں زیادہ پیچیدہ انسانی شخصیت ہے، حقیقت صرف وہی نہیں ہے جو ہم کو نظر آتی ہے در اصل حقیقت وہ بھی ہے جو ہماری آنکھوں سے پوشیدہ ہے۔ جہاں ایک طرف مادی ضرورتیں اہم ہیں وہیں دوسری طرف انسانی روح کی تشنگی کی ضرورتوں کو یکسر نظر انداز نہیں کیا جا سکتا ہے داخلی اور خارجی دونوں حقیقتیں مل کر حقیقت کا روپ دھارن کرتی ہیں۔ اگر ایک طرف جسمانی زندگی کے لیے خوراک و جنسی تقاضوں کا پورا کرنا لازمی ہے تو کسی حد تک روحانی زندگی کے لیے خدا اور اس کا تصور اور عبادت ضروری ہو جاتی ہے۔ گو آخر الذکر ثانوی حیثیت رکھتی ہے مگر اس کی اہمیت سے انکار مشکل ہی ہے۔ عزیز احمد صاحب نے ایک جگہ لکھا ہے:

"— حقیقت کی ایک سے زیادہ سطحیں ہوتی ہیں اس لیے وہ حقیقت نگاری جو خارجی حقیقت پر مبنی ہو۔ حقیقت نگاری باقی ہی نہیں رہتی ایک طرح کا منطقی تضاد فوراً قائم ہو کے اس کی تنقید کرتا رہے۔ انسانی زندگی کی حقیقتیں خارجی بھی ہیں اور داخلی بھی — معاشی بھی ہیں اور وجدانی بھی — سماجی بھی ہیں اور وجدانی بھی — نفسیاتی بھی ہیں اور ما محسوس بھی۔" (۲۹)

بعض ناقدین نے ترقی پسندوں پر یہ الزام عائد کیا ہے جیسے اس سے پیشتر بھی بتایا جا چکا ہے کہ ترقی پسند مارکسزم کے تابع ہو کر بغیر سوچے مذہب اور خدا کی مخالفت کرتے ہیں۔ اور ہر ایک چیز کے ڈانڈے مادیت اور اقتصادیات سے ملا دیتے ہیں حتیٰ کہ بعض اوقات مارکس تک پر سوچے سمجھے بغیر تنقید کرنے سے گریز نہیں کرتے اور مارکس پر الزام عائد کرتے

ہیں کہ اس نے بغیر سوچے سمجھے ہر چیز پر اقتصادیات کا اثر دکھایا ہے۔ دراصل یہ سب کچھ مغالطہ پھیلانے کے لیے ہے۔ ورنہ کہیں ترقی پسندوں نے ایسا نہیں کہا اور نہ ہی مارکس نے کہیں یہ لکھا —— یہ سچ ہے کہ اپنے ابتدائی سفر میں بعض انتہا پسند ترقی پسندوں نے اس قسم کی کوششیں ضرور کیں مگر ان کی یہ کوششیں بارآور ثابت نہ ہو سکیں۔ خود ترقی پسند دانشوروں نے جو مارکس کی تعلیمات کا صحیح عرفان رکھتے تھے انھوں نے انتہا پسندوں کو کبھی قابلِ قبول نہیں سمجھا —— اب رہی مارکسی کی بات تو مجنوں گورکھپوری لکھتے ہیں:

"—— ادب کے مارکسی یا ترقی پسند نظریے پر ایک اعتراض یہ ہے کہ وہ فنکاروں کے تمام کارناموں کو محض عکس بناتی ہے۔ اقتصادی ضروریات اور اقتصادی محرکات کا —— یہ ایک نہایت ثقیل قسم کی غلط فہمی ہے۔ ہم کو افسوس کے ساتھ اعتراف کرنا پڑتا ہے کہ بعض لط اندیشے ایسے ہیں جو مارکسی اور اس کے افکار کو مسخ کر کے پیش کرتے ہیں۔ مارکس نے کہیں مذہب یا فلسفہ یا ادب کو براہِ راست اور شعوری طور پر اقتصادیات کا نتیجہ یا اس سے وابستہ نہیں بتایا ہے۔" (۳۰)

اس کے بعد مجنوں اپنی اسی تحریر میں وضاحت کرتے ہوئے مزید لکھتے ہیں:

"—— مارکس کا ہم خیال اور شریک کار اینگلز جے بلاخ (J. Bloch) کو ایک خط میں لکھتا ہے ۔۔۔ تواریخ کے مادی تصور کے مطابق جو عنصر تواریخ کا رخ متعین کرتا ہے وہ اصلی و مادی زندگی میں تخلیق اور تخلیقِ ثانی یعنی پیداوار اور پیدا اور رجل میل (Production And Reproduction) ہے اس سے زیادہ نہ مارکس نے کبھی دعویٰ کیا نہ میں نے —— اس لیے اگر کوئی اس کو توڑ مروڑ کر یہ دعویٰ کرتا ہے کہ اقتصادی عنصر ہی اکیلا اور آخری محرک یا مؤثر عنصر ہے تو وہ اس (اصلی دعویٰ) کو ایک بے معنی،

خیالی، اور بے تک نظریے کی صورت میں تبدیل کر دیتا ہے۔" (۳۱)

مندرجہ بالا بیان کو پڑھنے کے بعد اب کوئی ترقی پسندوں اور مارکس کو موردِ الزام ٹھہرائے یا ان پر ادب کے تعلق سے جانبداری کا الزام لگائے تو اسے سوائے تعصب کے اور کیا نام دیا جا سکتا ہے۔ دیکھا جائے تو کرشن چندر کا تمام فن ہی ایسے الزامات اور اندیشوں کا قلع قمع کرتا ہے۔ وہ بیک وقت ایک سماجی مصلح بھی ہیں، رومانی بھی اور باغی بھی کرشن چندر کی ذات میں اپنے سماج سے بغاوت محض اس لیے نہیں تھی کہ انھیں سماج کی ہر زندہ قدر اور روایت سے گریز تھا بلکہ اس کا اصلی سبب یہ تھا کہ جس عہد میں وہ سانس لے رہے تھے وہ عہد سماجی، طبقاتی اور معاشی سطح پر کھوکھلا ہو چکا تھا۔ انسان انسان کا استحصال محض ذات اور مذہب کی آڑ لے کر کر رہا تھا اور پھر ان کے بچپن ہی میں ایک سنگین واقعہ یہ ہوا کہ پونچھ کے ایک ہم عمر راج کمار نے جن کے یہاں وہ مہمان تھے ان سے ان کا سفید ہاتھی دانت والا چاقو چھین لیا تھا۔ اس واقعے کو انھوں نے یوں لکھا ہے۔ جب وہ اپنے والد کے ساتھ پونچھ میں جہاں وہ ڈاکٹر تھے راجہ بلدیو سنگھ کو دیکھنے گئے تھے جو بہت بیمار تھے۔ راجہ کے دو ننھے راجکماروں نے اپنے خوبصورت کھلونے دکھا کر ان سے کہا:

"—— ڈاکٹر کے بیٹے تمہارے پاس کیا ہے دکھانے کو"——

"کچھ تو نہیں ہے —— میں نے کسی قدر جھینپ کر کہا۔"

جب جیب ٹٹول کر دکھانے کے لیے کہا تو اس نے اپنا ہاتھی دانت والا سفید چاقو جیب سے نکالا اور اس کے خفیہ اسپرنگ دبا کر اس کے پھل دکھائے تو وہ دونوں راجکمار مبہوت رہ گئے۔ ایک راجکمار نے چاقو چھین کر اپنی جیب میں ڈال لیا —— چھوٹے کرشن چندر نے اپنا چاقو واپس مانگا تو واپس نہیں دیا۔ اب کیا تھا اس راجکمار کو ایک چانٹا مارا تب دونوں راجکمار اور دوسرے لڑکے اس پر پل پڑے اور خوب مارا تب کرشن چندر نے رو رو کر آسمان سر پر اٹھا لیا۔ جب پتاجی کو اس کا پتہ چلا تو انھوں نے بھی اسی کو مارا اور بولے:

"بدمعاشوں کا جھگڑا دن بڑھاتا ہی جاتا ہے" (۲۴۲)

قصہ مختصر یہ کہ وہ چاقو تو اُسے واپس نہیں ملا لیکن بچپن کا یہ واقعہ کرشن چندر کے ذہن پر نقش ہو کر رہ گیا اور انھیں بچپن ہی سے سرمایہ دارانہ اور جاگیردارانہ ماحول سے نفرت ہو گئی ——— اس واقعے کا اظہار انھوں نے اپنے مشہور اور اہم ناولٹ "مٹی کے صنم" میں جو بچپن کی آپ بیتی پر مبنی ہے، اس طرح کیا :

"——— پہلے تو مجھے ہمت بعد میں معلوم ہوا کہ پہلے لوگ اسی طرح کر دیتے ہیں۔ سفید ہتھی والا چاقو، کوئی حسین لڑکی، زرخیز زمین کا ٹکڑا، اسب اسی طرح ہتھیا دیتے ہیں پھر واپس نہیں کرتے ——— اسی طرح تو جاگیرداری چلتی ہے۔ مگر اچھا نہیں کیا ان لوگوں نے۔ دو آنے کے چاقو کے لیے مجھے اپنا دشمن بنا لیا، اور وہ سفید چاقو تو آج تک میرے دل میں کھبا ہوا ہے۔ اس طرح سے میں نے آج تک جو کچھ لکھا ہے اسی سفید چاقو کو واپس لینے کے لیے لکھا ہے۔ اگر وہ لوگ میرا چاقو میرے ہاتھ سے نہ چھینتے تو یہ قلم میرے ہاتھ کیسے آتا۔" (۲۴۳)

اس میں کوئی شک نہیں کہ کرشن چندر کو پھر دوبارہ وہ سفید ہاتھی دانت والا چاقو نہیں ملا اور انھوں نے اسے حاصل کرنے کے لیے قلم کا جہاد شروع کر دیا مگر یہ جہاد اور یہ لڑائی آگے چل کر حقیقت سے زیادہ قریب ہوتی گئی۔ ابتدا میں ان کے یہاں سماجی تنقید کا رویہ نہایت نرم اور رومانیت زدہ تھا اس لیے اس میں جذباتیت کا شائبہ زیادہ ہوتا تھا۔ ان کے انقلاب کا تصور بھی آغاز میں محض ادھ کچری رومانیت کی بنا پر جذباتی اور بچکانا تھا مگر بعد کو جیسے جیسے ان کا مارکسی علم پختہ ہوتا گیا اور حقیقت کی گرہیں کھلتی گئیں ویسے ویسے ہی ان کی سماجی تنقید زہرناک ہوتی گئی اور ان کا انقلاب بجائے خوں خرابے کے دنیا کے لیے مژدۂ جاں بن کر ابھرا۔ آگے چل کر انھوں نے انقلاب کے خدوخال اس طرح پیش کیے۔

"——— جو انقلاب باہر کی بند وقدوں، باہر کے ادب،

باہر کے اخبار اور باہر کی صلاح اور باہر کی سازشوں سے لایا جاتا ہے وہ کبھی کامیاب نہیں ہوتا۔ انقلاب درآمد کرنے کی چیز نہیں۔" (۳۴)

کرشن چندر پہلے فن کار ہیں جنھوں نے شہری اور قصباتی مسائل کو ان کے اپنے حدود میں رکھ کر ان کا تجزیہ کیا ہے۔ اکثر نقادوں نے ان کی قدرت سے وابستگی کو فرار کا نام دیا ہے۔ مگر حقیقت اس کے بالکل عکس ہے۔ ان کے ناول "محبت بھی قیامت بھی" کا ایک اقتباس دیکھیے:

"—— شاید جنتم غیب نے مجھے بتایا تھا کہ شہروں سے جنگل کی طرف بھاگ نکلنے سے زندگی کے مسائل حل نہیں ہوتے۔ جنگل کی چھوٹی چھوٹی آبادیوں میں بھی زندگی کے وہی برائیم ہیں وہی سازش، خون، قتل و غارت گری، دولت اور زمین کا لالچ، محبت، اور نفرت، زندگی ہر جہت سے جنتی رہے۔ اس سے فرار ممکن نہیں ہے یہ ممکن ہے کہ مجھے جنگل میں کوئی انسان نہ ملے ایک بھالو تو ملے گا اور بھالو کی بھی اپنی ایک زندگی ہوتی ہے انہیں سمجھے بغیر تو جنگل میں بھی زندگی نہیں رہ سکتا۔ زندگی ہر آن تمہارا پیچھا کرے گی تو زندگی سے بھاگ کر کہیں نہیں جا سکتا۔" (۳۵)

اس سے یہ پتہ چلتا ہے کہ کرشن چندر زندگی کی معنویت کو کس قدر اہم سمجھتے تھے اور اس سے یہ اندازہ بھی بخوبی ہو جاتا ہے کہ کرشن چندر زندگی سے فرار نہیں بلکہ زندگی کو بنانے پر زیادہ یقین رکھتے تھے۔ اور ان کی یہ بے لاگ حقیقت نگاری، طنز، استہزا اور بغاوتی رجحان اور تنقیدی رویہ یہ سب اس بات کی غمازی کرتے ہیں کہ کرشن چندر حرکت و عمل، انقلاب و تعمیر کا دلدادہ تھا۔

بقول ڈاکٹر قمر رئیس:

"—— کرشن چندر کی حقیقت پسندی اور رومانیت

دونوں انقلابی شعور سے زیادہ احتجاجی اور عقلی احساس و فکر کا ذریعۂ اظہار ہیں۔ مارکسزم نے انھیں انسانی سماج اور اس کے نفسیاتی کردار کا جو عرفان بخشا تھا اور اس کے نتیجے میں جبر و استحصال کے خلاف محنت کش عوام کی جدّ و جہد میں ان کی حمایت اور طرف داری کا جو حوصلہ انھیں ملا تھا وہ ان کی شخصیت اور تخلیقی ذہانت کا ایک متحرک حصہ بن چکا تھا۔ ایک دانشور اور ایک ادیب کی حیثیت سے ان کی شناخت کا سب سے نمایاں نشان یہی تھا ——— اس کے باوجود وہ اس معنی میں انقلابی ادیب نہیں تھے جس معنی میں گورکی تھا۔" (۳۶)

حواشی

۱- رام لال ک پ ج ب ب ا ہ۔
ماخوذ شاعر کا کرشن چندر نمبر بمبئی، ۱۹۶۷ء ص ۱۴۹

۲- پریم چند ادب کی غرض و غایت
ماخوذ "زمانہ" کانپور، ۱۹۳۶ء اپریل

۳- " " "

۴- سردار جعفری ترقی پسند ادب علی گڑھ، ۱۹۵۷ء بار دوم ص ۱۴۴

۵- کرشن چندر شکست امرتسر ۱۹۴۲ء

۶- سردار جعفری ترقی پسند ادب علی گڑھ، ۱۹۵۷ء بار دوم ص ۱۲۵

۷۔ ڈاکٹر قمر رئیس ترقی پسند ادب نمبر "گفتگو" جلد اول

شمارہ ۲۴ تا ۲۹ بمبئی ۱۹۷۸ دسمبر تا ۱۹۸۰ مارچ ص ۵۳

۸۔ ڈاکٹر اطہر پرویز اُردو کے تیرہ افسانے علی گڑھ ۱۹۷۶ء ص ۳۵-۳۴

۹۔ کرشن چندر مجموعہ یوکلپٹس کی ڈالی

افسانہ 'ایک سپنا ایک مگر مچھ' ۱۹۵۹ مارچ بار دوم ص ۵۳-۵۲

۱۰۔ وقار عظیم فنِ افسانہ نگاری دہلی سن درج نہیں ص ۲۶۹

۱۱۔ ممتاز شیریں اُردو افسانے پر مغربی افسانے کا اثر

ماخوذ اُردو افسانہ روایت اور مسائل

مرتبہ: پروفیسر گوپی چند نارنگ دہلی ۱۹۸۱ء ص ۹۰

۱۲۔ کرشن چندر گلشن گلشن ڈھونڈا تجھ کو دہلی ۱۹۶۷ء مارچ ص ۶۱-۶۰

۱۳۔ کرشن چندر مجموعہ 'میں انتظار کروں گا'

افسانہ 'بالو کی واپسی' ص ۴۷-۴۶

۱۴۔ کرشن چندر مجموعہ 'میں انتظار کروں گا'

افسانہ 'پانچ روپے کی آزادی'

۱۵۔ محمود ہاشمی تخلیقی افسانہ کا فن

ماخوذ اُردو افسانہ روایت اور مسائل

مرتبہ: گوپی چند نارنگ دہلی ۱۹۸۱ء ص ۴۹۲

۱۶۔ 〃 〃 〃 〃 ۴۹۱

۱۷۔ کرشن چندر طوفان کی کلیاں کراچی ۱۹۵۱ء 〃 ۳۲

۱۸۔ 〃 〃 〃 〃

۱۹۔ کرشن چندر آسمان روشن ہے دہلی ۱۹۶۴ء بار دوم ص ۱۱۶

۲۰۔ ڈاکٹر احمد حسن کرشن چندر کے سماجی اور ادبی نظریات

ماخوذ شاعر کا کرشن چندر نمبر، بمبئی ۱۹۶۷ ص ۲۸-۲۷

۲۱۔ کرشن چندر مجموعہ نئے افسانے

افسانہ 'کہانی کی کہانی' دہلی سن درج نہیں ص ۹۲-۱۹۱

۲۲- وزیر آغا کرشن چندر
ماخوذ شاعر کا کرشن چندر نمبر بمبئی ۱۹۶۷ء ص ۲۶۷
۲۳- کرشن چندر غدّار ۱۹۶۷ء جنوری ص ۱۹-۱۱۸
۲۴ 〃 〃 〃 ص ۱۱۸
۲۵- ڈاکٹر قمر رئیس تنقیدی تناظر دہلی ۱۹۸۱ء بار اوّل ص ۵۹-۱۵۸
۲۶- کرشن چندر ان داتا ۱۹۵۹ء اپریل
۲۷- ظ۔ انصاری زبان و بیان دہلی سن درج نہیں ص ۲۱۲
۲۸- کرشن چندر مجموعہ زندگی کے موڑ پر
افسانہ 'بالکونی' دہلی ۱۹۷۵ء بار چہارم ص ۱۳۶
۲۹- عزیز احمد ترقی پسند ادب حیدرآباد ۱۹۴۵ء بار اوّل ص ۲۲
۳۰- مجنوں گورکھپوری ادب اور زندگی علی گڑھ ۱۹۶۵ء بار چہارم ص ۱۵۶
۳۱- 〃 〃 〃 〃 ص ۱۵۷
۳۲- کرشن چندر مٹی کے صنم دہلی ۱۹۶۶ء ص ۶۲-۶۱
۳۳- 〃 〃 〃 〃 ۶۳-۶۲
۳۴- کرشن چندر آسمان روشن ہے دہلی ۱۹۶۴ء بار دوم
۳۵- کرشن چندر محبت بھی قیامت بھی دہلی ۱۹۷۷ء فروری ص ۲۳۴
۳۶- ڈاکٹر قمر رئیس تنقیدی تناظر دہلی ۱۹۷۸ء بار اوّل ص ۱۵۸

سماجی فکر اور انقلابی میلان

ناول اور افسانہ دراصل سرمایہ دارانہ سماج اور جاگیردارانہ عہد کی پیداوار ہیں۔ جب فرد اور معاشرہ ایک دوسرے سے برسرِپیکار تھا اور دونوں کے درمیان خلیج بڑھتی جا رہی تھی۔ ایک طرف سرمایہ دار اپنی جماعت کے فائدوں کو مدِ نظر رکھتے ہوئے ایک پلیٹ فارم پر جمع ہو رہے تھے تو دوسری طرف نادار اور مخلص محنت کش عوام تھے۔ اور یہ سب کے سب لینن کی رہنمائی میں مارکس کے خوابوں کو عملی جامہ پہنانے کے لیے کوشاں تھے۔ انقلاب کو بروئے کار لانے کی سرگرمیاں جاری تھیں اور یہ انقلاب کا تصور ایک مثبت پہلو رکھتا تھا جس کی وضاحت کرتے ہوئے لینن نے اس اہم حقیقت پر اس طرح روشنی ڈالی ہے:

"—— انقلاب میں کامیابی حاصل کرنے کے لیے یہ ضروری ہے کہ بغاوت کی بنیاد نہ کسی سازش پر ہو اور نہ کسی جماعت پر اس کا انحصار ہو بلکہ اس کی حرکت کی ساری ذمہ داری ایک ترقی یافتہ طبقے پر ہو —— بغاوت کی بنیاد تاریخ کے اس فیصلہ کن لمحے میں رکھی جاتی ہے جب انقلاب کا مواد پوری طرح پک کر تیار ہو چکا ہو۔ جب عوام کے ہراول دستوں کا عمل شباب پر ہو جب دشمنوں کی جماعتوں کے اور ان لوگوں کی صفوں میں تذبذب پیدا ہو چکا ہو۔ جو

اگرچہ یہ انقلاب پسند ہیں لیکن مکر ور اور ڈرپوک ہو رہے ہیں اور ابھی تک کسی نتیجے پر نہیں پہنچ سکے ہیں۔ یہی باتیں کامیاب انقلاب کی شرطیں ہیں ... یہ جب تمام شرطیں پائی جائیں تو اس وقت انقلاب کو آرٹ نہ سمجھ کر قدم پیچھے ہٹانا مارکسزم اور انقلاب کے ساتھ غداری کرنا ہے۔"(۱)

لینن نے یہ تقریر انقلاب سے کئی ماہ قبل کی تھی۔ جس کا نتیجہ خاطر خواہ نکلا تھا۔ تاہم کچھ مشکوک ذہنیت کے لوگ مندرجہ بالا شرائط کو ماننے کے لیے تیار نہ تھے، اور اس طرح بورژوازی طبقے کے ہاتھوں کو مضبوط کرنا چاہتے تھے۔ ادھر سرمایہ داری جو اپنی آخری سانسیں گن رہی تھی۔ اپنے دفاع کے لیے طرح طرح کے الزام لگانے شروع کر دیے۔ اور اس کے رفقا کو ورغلانا شروع کر دیا اور ایسے نازک موقع پر لینن نے اپنی فطری صلاحیتوں کا وقت پر ثبوت دیا۔ زمامِ اقتدار حاصل کرنے سے پہلے اس نے اپنی تمام تر قوت اپنے رفقاء کو یہ سمجھانے پر صرف کر دی کہ اب فیصلہ کن موڑ آگیا ہے —— لہٰذا اس نے اکتوبر کے دوسرے ہفتے میں ایک مضمون سپردِ قلم کیا جس کا عنوان تھا "کیا بالشویک حکومت کی ذمہ داری سنبھال سکتے ہیں" اپنے اس مضمون میں لینن نے صرف بالشویکوں کی غلط فہمیاں ہی دور نہیں کیں بلکہ اپنے مخالفین کی ایک ایک بات کا بالتفصیل جواب دیا:

"—— پانچویں دلیل یہ دی جاتی ہے کہ چونکہ حالات غیر معمولی حد تک پیچیدہ ہو گئے تھے اس لیے بالشویک حکومت کی باگ ڈور سنبھال نہ سکیں گے۔

یہ لوگ چاہتے ہیں کہ انقلاب تو برپا کر لیا جائے لیکن غیر معمولی پیچیدہ حالات سے سابقہ نہ پڑے ایسے انقلابات کبھی نہیں آتے —— ایسے انقلابوں کے لیے اپنے دلوں میں آرزوؤں کی پرورش کرنا رجعت پسند بورژوائی اربابِ فکر کی ماتم گساریوں کی نقل کرنا ہے۔ اگر کوئی انقلاب ایسے حالات میں شروع ہو جاتا ہے جو بظاہر بہت پیچیدہ معلوم نہیں ہوتے تو یہی انقلاب آگے بڑھ کر

Prof. SHARIB RUDAULVI
COLLECTION

ہمیشہ غیر معمولی پیچیدہ حالات پیدا کرتا ہے۔ ایک
انقلاب، گہرا اور عوامی انقلاب مارکس کے الفاظ میں
ماضی کے توڑ دینے کی موت اور نئے سماجی نظام
کی پیدائش کا حیرت انگیز طور پر پیچیدہ اور دردناک عمل
ہے۔ کروڑوں آدمیوں کی زندگیوں کی ہم آہنگی کی قسم
آسان نہیں ہے —— انقلاب نام ہے تیز تر خوفناک
اور گھمسان کی خانہ جنگی اور کشاکش کا —— دنیا کا
کوئی بڑا انقلاب خانہ جنگی سے بچ نہیں سکا۔ ہر وہ
شخص جو گولی کا بھگا نہیں ہے۔ اچھی طرح سمجھ سکتا
ہے کہ کوئی خانہ جنگی غیر معمولی پیچیدہ حالات سے
اپنا دامن نہیں بچا سکتی۔

اگر غیر معمولی پیچیدہ حالات نہ ہوتے تو کبھی انقلاب
کا سوال پیدا ہی نہ ہوتا۔ اگر تم بھیڑیوں سے ڈرتے ہو
تو جنگلوں کی طرف جانے کا خیال ہی کیوں کرتے ہو۔" (۲)

بیسویں صدی میں ایک طرف جہاں سیاسی اور معاشی انقلاب کی لے زوروں پر تھی وہیں دوسری طرف یہ صدی سائنس کی حیرت انگیز جشن سامانیوں کو بھی اپنے جلو میں ساتھ لائی تھی۔ نتیجہ میں ان سب باتوں نے مل کر پرانے عقائد اور قدیم اصنام پرستی کی جڑیں کھوکھلی کر کے رکھ دیں۔ پہلی بار ایسا ہوا کہ انسان تمام کہنہ قدروں اور پیش آنے والی نئی اقدار کے تئیں سے شک و شبہ میں مبتلا ہوا۔ اور یہی شک و شبہ بالآخر تفتیش و تحقیق کے راستے پر لے گیا۔ انجام کار تمام پرانی اور فرسودہ روایات پر سے انسانی اعتماد جاتا رہا۔ مذہب جو ابھی کہنہ روایت کے ادارہ کی حیثیت سے زندہ تھا اس کے تعلق سے بعض لوگوں کا یقین اٹھ گیا —— اس طرح آہستہ آہستہ ایک نیا سماجی ڈھانچہ تشکیل پا رہا تھا جس کی بنیاد طبقاتی مفاد سے وابستہ تھی —— ادب جو زندگی کی ایک متوازی کروٹ ہے بھلا ان تمام ہونے والی تبدیلیوں سے اپنے آپ کو کیسے دور رکھتا —— لہٰذا اب یوں ہوا کہ ادب کے وسیلے سے ان تمام باتوں کے اظہار و ابلاغ کے

لیے ایک تحریک نے جنم لیا اور اس کا نام پڑا ترقی پسند تحریک ——— ایسا نہیں کہ اس تحریک سے پہلے ہندوستانی اُردو ادیبوں نے ادب سے زندگی کا رشتہ جوڑنے کی کوشش نہیں کی، ایسا بالکل نہیں ——— ۱۸۵۷ء ہی سے اُردو ادب میں ہونے والی واضح تبدیلیاں آسانی سے تلاش کی جاسکتی ہیں۔ تاہم ان کا دائرہ کار زیادہ وسیع نہ تھا۔ حالی نے جب نیچرل شاعری کی بنیاد رکھی تو اس کے پردہ میں بھی یہی حقیقت کام کر رہی تھی کہ اب ادب کو اور زیادہ عرصے تک سماجی حقائق سے دور نہیں رکھا جاسکتا ——— حالی کے متوازی سر سید کی علی گڑھ تحریک بھی اپنے اندر اس حقیقت کا ادراک رکھتی تھی۔ بذاتِ خود حالی نے اپنی اس ادبی تحریک کے لیے سر سید سے اکتساب کیا۔ اس لحاظ سے دیکھا جائے تو ترقی پسند تحریک کے ڈانڈے براہِ راست حالی اور سر سید سے جا کر ملتے ہیں۔ اس تحریک کی سب سے بڑی خوبی صرف یہی تھی کہ اس نے ایک منظم پلان کے تحت پہلی دفعہ اُردو ادب کو ایک واضح سیاسی، سماجی اور معاشرتی بصیرت سے دوچار کیا ——— ڈاکٹر عتیق اللہ نے ترقی پسند تحریک کا جو تاریخی اور فکری تجزیہ کیا ہے وہ اپنی جگہ بالکل درست ہے:

"——— زندگی کی حرکت ور فتار کبھی اس قدر تیز، تبدیلی اور بے بنیاد ہوتی رہے کہ اس دور کے تحت تبدیلیاں اچانک نمو کا احساس دلاتی ہیں۔ اور ایک عرصے تک ہم ان تغیرات کی جدلیاتی اور نفسیاتی منطق سے تقریباً لاعلم بھی رہتے ہیں۔ ایسی ہی تبدیلی حالی کے دور میں عمل میں آئی۔ جو ادبی عصری شاعری میں قطعی انقطاع کی علامت تھی ——— بعد ازاں یہ سمجھنے میں دشواری نہ ہوئی کہ یہ تبدیلی بغاوت سے زیادہ مفاہمت اور پرانی اخلاقیات ہی کے احیاء کی ایک پُر خلوص کوشش تھی۔ تاہم حالی نے پہلی بار مادے کو خیال پر ترجیح دے کر اپنی محدود بساط میں سہی۔ قدرے ترقی پسند شعور کا اظہار کیا تھا۔ اسی خیال کی توضیح و توسیع کا سہرا ——— بعد ازاں ——— ترقی پسند دانشوروں کے سر رہے۔ حالی سے ترقی پسند تحریک تک اس تصور کی

طرف نہ تو کسی نے توجہ دی تھی اور نہ ایسا کسی علم کے بغیر ممکن ہی تھا۔

"ترقی پسند تحریک نے پہلی دفعہ فکر نہیں بلکہ نظامِ فکر کو ادب سے ہم آہنگ کیا" (۳۰)

ترقی پسندوں نے اپنے زمانے میں جس بات پر سب سے زیادہ توجہ دی وہ یہ تھی کہ زندگی پر پڑی ہوئی تمام نقابیں ایک ایک کر کے اٹھالی جائیں اور ادب میں یہ کام اس تحریک کے باقاعدہ وجود میں آنے سے پہلے اس کے بانیوں نے "انگارے" لکھ کر کسی حد تک مکمل کر دیا تھا۔

گویا اب حقیقت صرف فرد کی ذات تک محدود نہیں تھی۔ بلکہ اس کا اطلاق پورے معاشرے کے افراد ان کے طبقاتی مفاد، سیاسی نظام اور مذہبی و سماجی رکھ رکھاؤ تک پھیل گیا تھا —— بالفاظِ دیگر اب حقیقت کا سفر، ذات سے خارج کی طرف تھا۔ اور ان حقیقتوں کی تلاش و جستجو تھا جو خارج میں موجود تھیں۔ اس طرح نفسیاتی اور سائنسی حقیقت پسندی کے تحت سماجی، سیاسی اور معاشی مسائل و موضوعات کا ایک نئے انداز سے مطالعہ پر زور دیا جانے لگا —— عزیز احمد لکھتے ہیں:

"—— حقیقت کی ایک سے زیادہ سطحیں ہوتی ہیں۔ اس لیے وہ حقیقت نگاری جو خارجی حقیقت پر مبنی ہو، حقیقت نگاری باقی ہی نہیں رہتی۔ ایک طرح کا منطق تضاد فوراً قائم ہو کے اس کی نقیض کو نما رہے انسانی زندگی کی حقیقتیں خارجی بھی ہیں اور داخلی بھی معاشی بھی ہیں اور جذباتی بھی —— جسمانی بھی ہیں، اور روحانی بھی —— نفسیاتی بھی ہیں اور نا محسوس بھی" —— (۳۱)

کرشن چندر کے یہاں بھی سماجی حقیقتوں کا انکشاف و اظہار مختلف سطحوں پر ہوا ہے۔ انھوں نے سماج کی تمام پیچیدگیوں، غلاظتوں اور ناہمواریوں کو اپنے فن میں بڑی خوبی کے ساتھ پیش کیا ہے۔ وہ سماج کے مختلف مظاہر اور مناظر کو پیش کرتے ہیں کہیں

جذباتی، کہیں رومانی، کہیں انقلابی اور کہیں مبلغ اور مصلح نظر آتے ہیں۔ سماجی شعور کے سلسلے میں اس سچائی کو بھی نظر انداز نہیں کر سکتے کہ حقیقت نگار کا مطالعہ جتنا نکتہ رس ہوگا اتنا ہی وہ حقیقت کو بے نقاب کرنے میں کامیاب ہوگا۔ بہ الفاظ دیگر حقیقت نگار جتنا باکمال اور دانش ور ہوگا اتنا ہی حقیقت کو پیش کرنے میں وہ غیر جانب دار اور غیر شخصی ہوگا۔ اس میں رومانیت کا عنصر کم سے کم ہوگا ——— ایک حقیقت نگار سب سے پہلے ایک ناظر کی حیثیت رکھتا ہے وہ اپنی آولین سطح پر زندگی کی نقاشی کرتا ہے اور اپنے قارئین سے کچھ چھپا کر نہیں رکھنا چاہتا تھا۔ البتہ ایسی تفصیلات وہ ضرور نظر انداز کر سکتا ہے جو موضوع سے غیر متعلق ہوں۔ لیکن کرشن چندر کا رومانیت سے رچا ہوا مزاج ان تفصیلات کو نہیں مانتا ——— بیان کرنے کا ان کا اپنا ایک انداز نظر ہے۔ اور یہی اندازِ نظر ان کی اصل شناخت ہے ——— تاہم حقیقت کے تعلق سے ان کا سماجی شعور خالص ہندوستانی کرداروں، ان کے رہن سہن، طبقاتی مفاد، مذہبی اعتقادات، سیاسی، معاشی رجحانات تک محدود نہ ہو کر اس کی تاریخی اور جغرافیائی قدروں پر محیط ہے ——— ایک ہندوستانی وزیر کی سچی تصویر ملاحظہ فرمائیں:

”——— سیٹھ رُوپا دھیا ئے جی وزیر تو بن گئے۔ لیکن وہ اس وزارت باڑی سے خوش نہ تھے ایک تو انھیں انگریزی آتی نہیں تھی ——— پھر ہندی اور اُردو بھی وہ واجبی سی جانتے تھے۔ اس لیے وزارت کا سارا کام انھوں نے محکمے کے پرنسپل سکریٹری کو سونپ رکھا تھا اور خود دوسرے وزیروں کے علاج میں لگے رہتے تھے ——— وزارت کی طرف توجہ دینے کی فرصت ہی کہاں تھی۔“ (۵)

ہندوستانی وزیروں کا کتنا حقیقت پر مبنی نقشہ پیش کیا ہے۔ غالباً یہ اسی وقت ممکن ہے جب فن کار کا ذاتی مطالعہ اور مشاہدہ کافی وسیع ہو۔ یہی وجہ ہے کہ کرشن چندر کے افسانوں میں وزیر، نیتا، جاگیردار، کسان، دھوبی، نائی، مزدور

طوائف، غنڈے، بھنگی، پنڈت، ملا اور نہ جانے ایسے کتنے ہی اور کردار ہیں جو اپنے ماحول کے سب کچھ ساتھ ہماری آنکھوں کے سامنے بار بار ڈوبتے ابھرتے ہیں۔ ہندوستانی معاشرے میں بغیر شوہر کے عورت کی کیا حیثیت رہ جاتی ہے اس کا اندازہ مندرجہ ذیل اقتباس جو افسانہ "پنڈارے" سے لیا گیا ہے، پڑھ کر بخوبی ہو جاتا ہے:

"۔۔۔۔ جمنا نے جھلا کر کہا ۔۔۔۔ ہاں ہاں میں بیوہ ہوں۔ اسی لیے تو تم مجھے اپنی خود غرضیوں کا آلۂ کار بنانا چاہتی ہو ۔۔۔۔ اگر آج میرا خاوند جیتا ہوتا تو تم ہماری طرح باتیں کرنے والیوں کی زبان کھینچ لیتا ۔۔۔۔ اور تمہاری چوٹی پکڑ کر اس طرح گھسیٹتا کہ تم تمہاری تمہارا دیدہ موم سے چپکے ہو گئے سب ایک گھڑی میں بخیے ہو جاتے ۔۔۔۔ کلموہیاں اپنی عصمت بیچ کر اب مجھ سے سودا کرنے آئی ہیں۔" (۶)

جیسا کہ اس سے پیشتر عرض کیا گیا تھا کہ حقیقت کوئی جامد تصور نہیں ہے جس کا مفہوم پہلے سے طے شدہ ہو۔ بلکہ حقیقت کا تصور زندگی کی ہی طرح متنوع اور پیچیدہ ہے۔ اور جب یہ تسلیم کر لیا گیا کہ حقیقت صرف انسانی زندگی ہی نہیں بلکہ زندگی سے باہر جو کچھ بھی موجود ہے وہ بھی حقیقت کا ایک حصہ ہے۔ بلکہ حقیقت داخل سے زیادہ خارج میں امکانات رکھتی ہے ۔۔۔۔ اس لیے ترقی پسندوں نے خارج کے تصور کو زیادہ سے زیادہ مدنظر رکھا اور اسے مختلف صورتوں میں پیش کیا۔ جذبات نگاری اسی سلسلے کی ایک کڑی ہے۔ منٹو نے اپنے فن میں جذبات نگاری سے بڑی گنجائش پیدا کی ہے۔ تاہم اس کی نظر زیادہ تر نفسیاتی اور جنسی عوامل پر گہری تھی۔ اس لیے اس کا فن مکمل ہونے کے باوصف محدود گراف کا شکار ہو کے رہ گیا ۔۔۔۔ تاہم کرشن چندر نے اپنے تجربے سے یہ بات ثابت کر دیا کہ جذبات نگاری میں بھی تنوع پیدا کیا جا سکتا ہے۔ اس لحاظ سے ان کا عمل ایک فوٹو گرافر کا سا نہیں ہے۔ بلکہ اس سے قدرے مختلف ہے وہ جس چیز کو بھی پیش کرتے ہیں اچھی ہو یا بری اپنے ایک واضح نقطۂ نظر کے ساتھ پیش کرتے ہیں۔ وہ کوئی واقعہ بیان ہی نہیں کرتے بلکہ اس کی خوبی یا خامی کو بھی مدنظر رکھتے ہوئے اس پر بھی روشنی ڈالتے جاتے ہیں۔ جبکہ ایک کیمرہ مین اپنے کیمرے کے ذریعہ اشیا کو ہو بہو نقل کرتا ہے:

"—— میں اپنی اسکیچ بک اور پنسل ہاتھ میں لیے کسی مزدور کردار کی تلاش میں شہر کے بازاروں اور کونوں سے چلتا ہوا گھومتا، مڑتا لوگوں سے بچتا ٹکراتا، ایک ایسے علاقے میں پہنچ گیا جہاں اس سے پہلے کبھی نہ گیا تھا۔ یہاں گلیاں اس قدر تنگ و تاریک تھیں۔ موریوں میں غلاظت کے اتنے انبار جمع تھے کوڑے کرکٹ کے ڈھیروں سے ایسی سڑاندھ آتی تھی کہ میں سوچنے لگا شاید اس علاقے کے مکینوں کی ناکیں نہ ہوتی ہوں گی کیونکہ یہ تو ناممکن ہے کہ آدمی اپنے چہرے پر ایک ناک رکھے اور ہر ایسی جگہ وہ رہ سکے —— دو تین جگہوں پر تاریکی میں ٹھوکر کھانے کے بعد مجھے یہ خیال آیا۔ ان اندھیری گلیوں میں ناک تو کیا آنکھ کی بھی ضرورت نہیں ہے۔" (۷)

دیکھا آپ نے منظر نگاری اسے کہتے ہیں جہاں تنگ و تاریک گلیوں کا ذکر ہے وہاں پیدا ہونے والی غلاظتوں کا بھی ذکر ہے اور یہ نقشہ آزاد ہندوستان کے کسی ایک شہر کا ہی نہیں بلکہ بڑے بڑے شہر ان غلاظتوں اور اندیشوں کا نشانہ بنے ہوئے ہیں۔ تاہم فن کار جب یہ کہتا ہے کہ . . . ان اندھیری گلیوں میں ناک تو کیا آنکھ کی بھی ضرورت نہیں ہے . . . تو معاً احساس ہوتا ہے کہ آیا ہم انسان بھی ہیں یا نہیں اور ہمیں کب تک ان غلاظتوں اور اندیشوں کا سامنا کرنا ہوگا۔ اور کرشن چندر کا تاریخی شعور یہیں سے بیدار ہو جاتا ہے۔ اور وہ بڑی بڑی تاریخی عمارتوں کے حوالے سے آج کے طرز زندگی پر گہرا طنز کرنے سے نہیں چوکتے —— دہلی جو ہندوستان کا دارالخلافہ ہے اور جس کی آغوش میں بڑی بڑی تاریخی عمارتیں سربلند کیے ہوئے کھڑی ہیں۔ ان کے زیر سایہ آج انسان کس ذلت اور پستی کی زندگی گزارنے پر مجبور ہے —— ایک جھلک اس کی ملاحظہ کیجیے:

"—— قطب صاحب کی لاٹ پر بڑی رونق تھی —— قطب سے پہلے حوض خاص آتا ہے۔ یہ پرانے کھنڈر

ہیں۔ حوضِ خاص میں بڑا نے مقبرے ہیں۔ یوں تو سارے دلّی قبروں سے پٹی پڑی ہے۔ جتنی دنیا دلّی کے نیچے آباد ہے اتنی اوپر نہیں ـــــ حوضِ خاص کبھی زمانے میں ایک بہت بڑا تالاب ہوا کرتا تھا۔ اب ایک جوہڑ سا بنا ہوا ہے۔ ٹوٹی ہوئی شکستہ عمارات میں جابجا لوگ بانگ کونوں میں دبکے بیٹھے رہتے۔ کبھی لوگ کھانے کا سامان لا کے رہتے ـــــ جھتے اور بادلہ ان اور سوریاں یاد اشتائیں کہیں سارنگی سنائی دیتی تھی۔ کہیں قہقہے ـــــ ایک ہنگامہ بنا تھا۔ حوض کا بہت سا حصّہ سوکھا پڑا تھا اور اس کی ریت پر لوگ فٹ بال کھیل رہے تھے۔" (۸)

کرشن چندر کے عہد کی دلّی کا ایک اور نقشہ ملاحظہ فرمائیں:

"ـــــ کناٹ پلیس کے گول چکر کے باہر ایک اور گول چکر سنہ باریوں کی دوکانوں کا کھنچا ہوا ہے ـــــ یہ دوکانیں زیادہ تر کھوکھے کی لکڑیوں، ٹین کی چھتوں یا ٹریال کی دیواروں سے تیار کی گئی ہیں ـــــ ان میں سے بیشتر دوکانیں ڈھابے نما ہوٹلوں میں تبدیل ہو چکی ہیں۔" (۹)

کوئی بھی فن کار اپنے معاشرے اور سماج کی عکاسی میں اس وقت تک معذور ہے جب تک اس کا تاریخی شعور رچا بسا نہ ہو۔ تاریخی شعور کے فقدان میں سماج کی صحیح اور غیر جانب دار تصویر کشی ممکن نہیں۔ اور اس سلسلے میں کرشن چندر واقعی خوش نصیب واقع ہوئے ہیں۔ اور یہ سب انھیں مارکسزم کی بدولت حاصل ہوا ہے۔ اور یہی وجہ ہے کہ ان کے فنی شہ پاروں میں صحیح دلی کیفیات و واردات کی مکمل تصویر کشی ملتی ہے۔ سرمایہ داری کے تحت پیدا شدہ معاشی تفریق کا امتیاز، بے جا ظلم و تشدد طبقاتی تقسیم، اونچ نیچ کا فرق اور مذہبی دباؤ کے تحت ہونے والی بے جوڑ شادیاں ان تمام موضوعات کو اپنے افسانوں کے ذریعہ پیش کر کے یا زیادہ صحیح کہنا یہ ہوگا کہ ان مسائل پر سے پردہ اٹھا کر وہ سماج کو ایک مثبت زاویۂ نگاہ دینا چاہتے ہیں وہ ایک ایسے سماج کی

بنیاد رکھنا چاہتے ہیں جس کی بنیاد انسانی قدروں پر استوار ہوں۔ وہ اپنے فن کے ذریعہ سے ہمیں بار بار اس امر کا احساس دلاتے ہیں کہ سماج کے تحت ہمارا اپنا رویہ کیا ہو۔ وہ ایک ادیب ہوتے ہوئے بھی اپنی ذمہ داریوں سے چشم پوشی نہیں برتتے یہاں مجھے کرشن چندر کے حوالے سے ڈاکٹر عتیق اللہ کے وہ الفاظ یاد آرہے ہیں جو انھوں نے اپنی کتاب قدر شناسی میں تحریر فرمائے ہیں:

"۔۔۔۔ مجھے یہ ماننے میں تامل ہے کہ ادیب سماج کو بدل سکتا ہے۔ سماجی ذمہ داری سے مجھے قطعاً انکار نہیں ہے کیونکہ بہر حال میری حیثیت ایک شہری کی بھی ہے اور شہری ہونے کے ناطے بہر حال مجھ پر کچھ ذمہ داریاں عائد ہوتی ہیں۔ اگر میں ادیب ہوں تو اس کا مطلب یہ ہرگز نہیں ہے کہ اب مجھے ذمہ داری کا جو احساس ہے اسے تھوڑا بہت نکال پھینکنا چاہیے۔ ادب انقلاب نہیں لا سکتا۔ مگر انقلاب کے شعور کی تربیت تو کر سکتا ہے۔ اس احساس کی پرورش تو کر سکتا ہے جس سے مستقبل قریب میں کوئی ذہنی انقلاب یا کسی تہذیبی تبدیلی کی توقع بہر حال کی جا سکتی ہو یا کم از کم ۔۔۔۔ زیادہ سے زیادہ لوگوں کو ان کی اس صحیح صورت حال سے آگاہ تو کیا جا سکتا ہے جس سے بے خبری ان کے تجاہل یا تغافل کا نتیجہ نہیں ہے بلکہ اس باعث سماج کا مخصوص سیٹ اپ اور اس کا جبر ہے۔" (۱۰)

اس نقطۂ نظر سے دیکھا جائے تو کرشن چندر کی زندگی کا تمام ادبی سرمایہ بھی اس ایک کوشش کے ارد گرد چکر لگاتا ہوا نظر آتا ہے کہ کسی طرح نوع انسانی کو اس بات کا احساس ہو جائے کہ قدرت کی عطا کردہ نعمتوں پر چند مٹھی بھر جابر و ظالم کا ہی حق نہیں ہے بلکہ تمام عالم انسانیت کا اس نعمت پر پورا پورا اختیار ہے۔ اس لیے وہ عام انسانوں کو انقلاب کے راستے پر گامزن دیکھنا چاہتے ہیں۔ وہ اپنے کرداروں کو زندگی کا درس دیتے

ہیں فراریت کا نہیں۔ اسی لیے وہ شہر اور جنگل کے مابین ایک خطِ مستقیم کھینچتے ہیں۔ جنگل کی اہمیت بجا سہی مگر شہری زندگی کی افادیت سے منکر نہیں ہوا جا سکتا :

"—— تمہیں شہر اس قدر ناپسند کیوں ہیں۔ انسان نے ساری ترقی شہر بسا کر ہی کی ہے۔ سائنس، کلچر، ادب، اور معاشیات، تہذیب سماجیات سب کا دامن شہر سے بندھا ہوا ہے۔ میں مانتی ہوں قدرت کے حسن میں بڑی دلفریبی ہے مگر انسان کا حسن قدرت کے حسن پر اضافہ ہے۔ قدرت نے خوبصورت جنگل بنائے۔ انسان نے تاج محل، قدرت نے چلتے پانی کی موسیقی دی —— انسان نے تان سین کی راگنی، قدرت نے ہوا میں بکھرے ہوئے ہرنوں کی قلانچیں، انسان نے جیٹ، ہوائی جہاز، قدرت نے بھوج پتر دیا، انسان نے اس پر کالی داس کی شکنتلا لکھی۔" (۱)

کرشن چندر نے اپنے سماجی فلسفے کو اپنی کسی ایک تخلیق تک محدود نہیں رہنے دیا بلکہ ان کا کوئی سا بھی افسانہ یا ناول اٹھا کر پڑھیے اس میں آپ کو اپنے سماج کا عکس ضرور مل جائے گا۔ کہیں یہ عکس رومانیت کی پرتوں کے تلے دبا ہوا محسوس ہوگا۔ کہیں اس کی صورت بالکل واضح ہوگی۔ وہ اپنے سماجی فلسفے کو اپنے آرٹ کا ایک جزو لاینفک سمجھتے ہیں۔ اس لیے کہیں بھی اس سے گریز کرتے ہوئے محسوس نہیں ہوتے۔ کبھی وہ اپنا یہ فلسفہ ماحول کے ذریعہ اور کبھی کبھی کردار کی زبان سے ادا کرتے ہیں۔ اسی لیے ان کے کردار بعض اوقات انسانی عظمتوں کو چھو لیتے ہیں۔ اور ان کے کرداروں کی یہی خوبی ہے جو انھیں حقائق سے جھوجھنے اور ان کو سمجھنے کی صلاحیت رکھتے ہیں۔ محولہ بالا اقتباس "محبت بھی قیامت بھی" سے ماخوذ ہے —— جب ہیرو کلکتہ سے بیزار ہو کر کسی گاؤں میں جانے کی خواہش کا اظہار کرتا ہے کیونکہ اپنے ساتھیوں کے انداز نظر سے تھوڑا سا اختلاف ہے۔ پربھا جو خود بھی شعرا و ادیبوں کی جماعت سے تعلق رکھتی ہے اور جو ہیرو سے محبت بھی کرتی ہے اسے کس عالمانہ اور فلسفیانہ انداز میں شہر اور گاؤں کی فطرت اور مادیت کا فرق واضح کرتی ہے۔ اس سے کرشن چندر

کی حقیقت پسندانہ طبیعت کا پتہ چلتا ہے۔ اور یہ بھی کہ وہ انفرادیت سے زیادہ جماعتی زندگی کو زیادہ اہمیت دیتے ہیں۔ ان کے اس سماجی فلسفے کے تحت فرد کی اہمیت اسی وقت تک ہے جب تک وہ اپنے معاشرے کا ایک فعال جزو ہے معاشرے سے بچھڑ کر فرد کی کوئی صورت نہیں۔

اور یہی وجہ ہے کہ وہ سماج میں ہونے والی برائیوں کو طشت از بام کر دینا چاہتے ہیں۔ انھیں جہاں بھی یہ محسوس ہوتا ہے کہ فلاں روایت یا فلاں عقیدے یا فلاں ادارے کی جانب سے سماج کی شکل کو مسخ کیا جا رہا ہے یا اس کا بے جا استعمال کیا جا رہا ہے تو ان کا قلم فوراً حرکت میں آجاتا ہے ـــــ "زندگی کے موڑ پر" جو ان کی شاہ کار کہانیوں میں شمار کی جاتی ہے۔ ایک اقتباس ملاحظہ ہو:

"ـــــ پھر اسے خیال آیا کہ ہندوستانی سماج میں سنیاسی اور فقیر لوگ خاص عزت کے مالک ہوتے ہیں۔ خدا کے یہ لاکھوں بندے کھاتے پیتے لوگوں سے بھیک مانگ کر ان کے ضمیر کو تسکین پہنچاتے ہیں۔ عمل اور جوتش سے ان کے مستقبل کو روشن اور دل کش بناتے ہیں۔ کایا کلپ کرتے ہیں ـــــ مبارک ہیں ان کی زندگیاں اور محبت سے لبریز ہیں ان کی روحیں اس لیے سنیاسی کے ساتھ بھاگ جانا چندن ان تعجب خیز نہ تھا۔" (۱۲)

کس سلیقے اور متانت کے ساتھ کرشن چندر نے ایک مخصوص گروہ اور اس سے وابستہ عقائد پر گہرا اثر کیا ہے۔ آج ہندوستان میں نہ جانے ایسے کتنے بے عمل اور رقیق الاعتقاد لوگ ہیں جو محض اپنی خود فریبی کو "ضمیر تسکین" کا نام دے کر کئی سادھو سنتوں کو زندہ رکھے ہوئے ہیں جن کا کوئی سماجی مصرف نہیں اور نہ ہی یہ لوگ روحانیت کے اعلیٰ مراتب سے واقف ہیں۔ اب آئیے ایک بار پھر اسی سڑک پر مڑیں، جہاں کرشن چندر کا قلم اپنی خاص چابکدستی کے ساتھ اس کی تصویر کشی کرنے میں مصروف ہے:

"ـــــ کچہریوں سے لے کر کالج تک بس یہی دو فرلانگ لمبی سڑک ہوگی۔ ہر روز مجھے اس سڑک پر سے گزرنا ہوتا

رہے۔ کبھی پیدل، کبھی سائیکل پر ——— سڑک کے دو رویہ
شیشم کے سوکھے اداس سے درخت کھڑے ہیں ان میں
حسن ہے نہ جماؤ ——— سخت کھردرے تنے اور
ٹہنیوں پر گدلاہٹ کے جھنڈ، سڑک صاف ستھری سپید ہی
اور سخت رہی۔ متواتر نو سال سے اس پر چل رہا ہوں۔ نہ
اس میں کبھی کوئی گڑھا دیکھا نہ شگاف، سخت سخت پتھروں
کو کوٹ کوٹ کر یہ سڑک تیار کی گئی ہے اور اب اس پر
تارکول بچھی ہے جس کی عجیب سی بو گرمی میں طبیعت کو
پریشان کر دیتی ہے۔"(۱۳)

حالانکہ یہ ایک بہت ہی سادہ سا بیان ہے جس سے سڑک کے حسن میں کوئی خاص اضافہ نہیں ہوتا۔ لیکن مصنف کا یہ مقصد بھی نہیں وہ اس سڑک کے توسط سے ہماری اپنی زندگی کا موازنہ کرتا ہے اور یہ بتانے کی کوشش کرتا ہے کہ آج بیشتر لوگوں کی زندگی اس سڑک کی ہی طرح بے جان، ناہموار، سخت اور جگہ جگہ سے کٹی پھٹی ہوئی ہے ——— بقول ڈاکٹر فردوس فاطمہ نصیر:

"——— اس کے اندر زندگی کی وہ تمام درشتی اور تاریکی
ہمارے تمدن کی وہ بے رحمانہ ہمواری اور ہمارے معاشرت
کی وہ سنگ دلانہ سختی پوشیدہ ہے جس کے خلاف
اس افسانے میں آواز بلند کی گئی ہے۔ پھر مصنف مختلف مناظر
کے ذریعے اس تاثر کو نمایاں کرتا چلا گیا ہے ہم میں سے
اکثر کی زندگیاں اسی سڑک کے مانند خشک اور سخت ہیں
اسی کی طرح مختصر اور اس کی مانند جھلسی ہوئی۔ اور ان کے
آلام مصائب ان کے سوکھے بد صورت درختوں
کے مانند جو سڑک کے دونوں طرف کھڑے ہیں اور جن کے
سخت کھردرے تنے اور ٹہنیوں پر جھلس گئی ہوں کے
جھنڈ موجود ہیں فن کار نے سارے افسانے کی روح اس

چھوڑ کے ریشے تار دے میں کھینچ کر رکھ دی ہے۔" (۱۴)

حقیقت تو یہ ہے کہ کرشن چندر جتنا اپنے سماج اور اس کے آتار چڑھاؤ اور اس میں ہونے والی ناانصافیوں کے تعلق سے چوکنا ہے اتنا کوئی اور فن کار نہیں۔ بھوک، بے روزگاری، حکومت کا استحصال، وزیروں کی بے ایمانیاں، سرمایہ پرستوں کی لوٹ کھسوٹ، وہ ان سب کا اپنی تیسری آنکھ سے مشاہدہ کرتے ہیں اور جب مشاہدے کے بعد یہ آنکھ کھلتی ہے تو ادب میں اس قسم کی تحریر وجود میں آتی ہے کہ پڑھنے والا دم بخود رہ جاتا ہے —— "نظارے" ہی سے ایک اقتباس اور دیکھیے :

"بوڑھی عورت جوان عورت کے پیچھے بھاگتی ہوئی جا رہی ہے۔ بوجھ کے مارے اس کی ٹانگیں کانپ رہی ہیں۔ اس کے پاؤں ڈگمگا رہے ہیں۔ اس کی جھریوں میں غم ہے اور بھوک اور فکر اور غلامی اور صدیوں کی غلامی —— ایک بوڑھا امیر آدمی اپنی شاندار فٹن میں بیٹھا سڑک پر بیٹھی ہوئی بھکارن کی طرف دیکھ رہا ہے اور اپنی انگلیوں سے مونچھوں کو تاؤ دے رہا ہے۔ ایک شکستہ مضمحل کتا فٹن کے پہیوں کے تلے آ گیا ہے۔ اس کی پسلی کی ہڈیاں ٹوٹ گئی ہیں۔ لہو بہہ رہا ہے اس کی آنکھوں کی افسردگی، بے چارگی اس کی ہلکی دردناک ٹیاؤں ٹیاؤں کسی کو اپنی طرف متوجہ نہیں کر سکی۔ بوڑھا آدمی اب گدیلیوں پر جھک کر اس عورت کی طرف دیکھ رہا ہے جو ایک خوشنما سیاہ رنگ کی ساڑھی زیب تن کیے اپنے نوکر کے ساتھ مسکراتی ہوئی باتیں کرتی جا رہی ہے۔ اس کی سیاہ ساڑھی کا نقرئی حاشیہ بوڑھے کی حریص آنکھوں میں چاندنی کی کرن کی طرح چمک رہا ہے۔" (۱۵)

کرشن چندر ایسے کسی بھی موقع کو ہاتھ سے نہیں جانے دیتے جہاں انھیں ایسے مناظر دکھائی دیتے ہیں۔ وہ فوراً کمر کس کے اس کے خلاف لکھنا شروع کر دیتے ہیں۔ یہ اونچ نیچ امیری غریبی یہی تو وہ موضوعات ہیں جن پر کرشن چندر نے بہت کھل کر صاف صاف لفظوں میں

لکھا ہے۔ اور یہی ایک مارکسی ادیب کی پہچان بھی ہے کہ وہ جہاں بھی ظلم وجبر کو دیکھے فوراً اس کے خلاف کمر بستہ ہو جائے۔ اس معنی میں کرشن چندر کا فن ان تمام ناانصافیوں اور ناہمواریوں کے خلاف جہاد کی حیثیت رکھتا ہے جو سرمایہ داروں، سیاست دانوں اور مذہبی راہ نماؤں نے اپنی اپنی سانٹھ گانٹھ سے اس سماج میں روا رکھی ہیں۔ وہ ایک سچے اشتراکی ادیب کی طرح اپنا فرض سمجھتے ہیں کہ عوام کو اس بات سے آگاہ کریں کہ تمہارے دکھ درد اور مصیبتوں کی وجہ صرف حکمراں، سیاست داں اور سرمائے دار ہی ہیں ——— لہٰذا وہ اپنے افسانوں میں بار بار عوام کو بیدار کرنے کی کوشش کرتے ہیں۔ کبھی طنز، کبھی استہزا اور کبھی کبھی اتنے بے باک ہو جاتے ہیں کہ خطابت تک سے گریز نہیں کرتے:

"——— کیا عبدُ اللہ آج سے چند سال بعد نہ مَر سکتا تھا۔ شاید اس کا بیٹا پڑھ لکھ کر اُس دُکھ دَرد کے سینے سَلجھ کر دیتا یعنی یہ کون سا طریقہ ہے مَرنے کا کہ صاحب لوگوں کے لیے پانی کی بالٹیاں بھرتے ہوئے مَر گیا۔ کیا وہ اپنے کھیتوں میں اپنے جھونپڑے سے باغیچے میں اپنے مٹی کے گھر میں نہ مَر سکتا تھا ——— میں پوچھتا ہوں یہ کیسا مذاق ہے۔ اس طرح مَرنے کا کیا حق تھا وہ اسی طرح کیوں فاقے کرتے کرتے ایڑیاں رگڑ رگڑتے، جھوٹے سپنے دیکھتے دیکھتے مَر گیا ——— کیوں جیتے ہیں؟ کیوں رہتے ہیں؟ یہ کیسا مذاق ہے؟ کیسا تماشا ہے؟ کیسی خدائی ہے؟" (۱۶)

یہ اس کمتر حیثیت نفر کے عبداللہ کی کہانی ہے جو ایک ہوٹل میں ملازم ہے اور اس کا کام ہوٹل میں ٹھہرے ہوئے صاحب لوگوں کے نہانے کے لیے پانی فراہم کرنا ہے۔ مگر یہی عبداللہ نہ جانے کیوں ایک جھوٹی آس لگائے ہوئے ہے اور وہ یہ کہ چاہے اس کی تمام عمر ہوٹل میں پانی بھرتے بھرتے گزر جائے مگر وہ اپنے بیٹے کو یہ کام نہیں کرنے دے گا وہ اسے پڑھائے گا لکھائے گا اور ایک اچھی طرز زندگی کا حامل بنائے گا اور عبداللہ ہی کی طرح نہ جانے آج کتنے لوگ ہیں جو یہ سپنا اپنی آنکھوں میں سموئے ہوئے ہیں۔ مگر سپنے پھر سپنے ہوتے ہیں۔ حقیقت سے بھلا ان کا کیا واسطہ ——— لہٰذا یہ لوگ سپنے دیکھتے ہی دیکھتے بوڑھے ہو جاتے ہیں اور بعض

اوقات حالات کے جبر کے تحت ان کی زندگی کی ڈور قبل از وقت ہی ٹوٹ جاتی ہے۔ مجھے ان ناقدین سے سخت اختلاف ہے جو یہ باور کرانے کی کوشش کرتے ہیں کہ کرشن چندر نے صرف کشمیر کا حسن دیکھا ہے اور اس کی بدصورتی نہیں دیکھی۔ وہاں کی حسین عورتوں کو دیکھا ہے محنت کش خستہ حال عوام کو نہیں دیکھا ہے۔ انھوں نے وہاں قدرت کے حسن کی رنگا رنگی کو دیکھا ہے وہاں کے بسنے والے لوگوں کے دلوں کے زخم نہیں دیکھے ——— اس قسم کے الزامات صرف رجعت پسند ادیبوں اور ناقدوں کی جانب ہی سے نہیں لگائے گئے بلکہ بعض کٹر ترقی پسند بھی کرشن چندر کے فن کے تعلق سے ایسی مغالطے کا اظہار کرتے ہیں۔ مثلاً ڈاکٹر سید محمد عقیل جو کہ ایک ترقی پسند ناقد ہیں اور جنھوں نے کرشن چندر کے افسانوی فن کو کافی سراہا بھی ہے۔ ایک جگہ تحریر فرماتے ہیں :

"——— لیکن کرشن چندر کا نقطۂ نظر صرف ایک سیاح کا نقطۂ نظر لیے ہوتا ہے۔ کشمیر کے افسانوں میں یہ کیفیت بے طرح کھٹکتی ہے۔ کشمیریوں کی صحیح زندگی کا اندازہ صرف تفریح گاہوں سے لگانا کشمیریوں کی زندگی کا صحیح تجزیہ نہیں ہے اور نہ ان مقامات سے کشمیر کی سماجی نیم انسانی زندگی کا اندازہ لگایا جا سکتا ہے۔ کرشن چندر نے کاشن، حبلے کدل، علی کدل، لولورہ، ڈل گاؤ کدل کے نزدیک نیم انسانوں میں بھی جھانکا ہوتا۔ جہاں سڑکوں پر افلاس کے کیڑے رینگتے ہیں۔ جہاں بچے گندی نالیوں میں کیڑوں کی طرح رینگتے پھرتے ہیں ——— یوس مرگ، ٹنگ مرگ، فیروز پور کے ان ہالوؤں اور گوجروں کی زندگی کا جائزہ لیا ہوتا جو تلاش معاش میں آج بھی انسان کی قبائلی زندگی دہرانے کی کوشش کرتے ہیں۔ جو نیل ناگ اور دودھ گنگا کی سیر کرنے والوں کے انتظار دو دو دن تک کے اڈے پر موسم کی سختیوں کا مقابلہ کرتے رہتے ہیں۔ اور سواریاں ملنے پر اس طرح لڑتے ہیں جیسے ایک ہڈی پر

جانے پر وُہ آپس میں لڑا کرتے ہیں — دراصل یہی
ہے کشمیر کے دیہات اور شہر کی اصلی زندگی۔ جہاں
ذات کی تاریکی ذہنوں اور دلوں اور پوری زندگی کا آج بھی
احاطہ کیے ہے — کشمیر کے سماجی اور معاشی مسائل
یہی ہیں۔ گلمرگ، کوکر ناگ، فردوس ہوٹل اور صرف
پہلگام سے ان کا اندازہ ہرگز نہیں لگایا جا سکتا۔ یہی
وجہ ہے کہ کشمیر کی زندگی کی عکاسی کے سلسلے میں کرشن چندر
پر اکثر یہ بات آتی ہے کہ انھوں نے اس زندگی کو پنجاب اور
جموں کے علاقے میں سوچا ہے وہ کشمیری سماج اور ان کے
مسائل کا درک نہیں رکھتے۔" (١٧)

سید محمد عقیل صاحب نے یہ کہہ کر کہ وہ کشمیری اور ان کے مسائل کا درک نہیں رکھتے۔ کرشن چندر کی کشمیر سے متعلق کہانیوں کا قلع قمع کر دیا ہے۔ راقم کو نہیں معلوم کہ کرشن چندر نے ان مقامات کو دیکھا تھا یا نہیں جن کی نشاندہی عقیل صاحب نے کی ہے۔ مگر اتنا ضرور ہے کہ کشمیری عوام کے مسائل، ان کے دکھ سکھ اور ان پر صدیوں سے ہونے والی زیادتیوں کو جس طرح کرشن چندر نے سمجھا تھا اتنا تو پریم چند نے بھی دیہات کے کسانوں اور مزدوروں کے بارے میں نہیں سمجھا — ان کی کشمیر کے پس منظر سے تعلق رکھنے والی کسی بھی کہانی یا ناول کو پڑھ جائیے آپ محسوس کریں گے کہ کرشن چندر وہاں کی زندگی کی صحیح ترجمانی کرنے میں ذرا بھی کسر نہیں اٹھا رکھی۔

اب آئیے 'بالکونی' ہی کا ایک اور اقتباس دیکھیے:

" — انسان کو یہ سپنوں کی دنیا کیوں پیاری ہے
اور کیوں وہ ان سپنوں کو حقیقت نہیں بنا لیتا۔ سورج،
پانی، چاند، ہوا کی طرح اگر زمین اور اس کی ساری پیداوار
بھی سب انسانوں میں مشترک ہو جائے تو ہر گھر ان سندر
سپنوں کا جگمگاتا ہوا شیش محل بن جائے پھر انسان ایسا
کیوں نہیں کرتا۔ وہ کیوں غاصب ہے یہ اشتراکی" کیوں

نہیں۔ کیا اس میں اتنی بھی عقل نہیں رہے کہ اس سیدھی سادی بات کو سمجھ لے۔" (۱۸)

سوال یہ پیدا ہوتا ہے کہ اگر کرشن چندر نے کشمیری عوام کے مسائل کو نہیں سمجھا، اور ان کی مفلسانہ زندگی کو قریب سے نہیں دیکھا تو پھر وہ کیوں انھیں اشتراکیت کی دعوت دے رہے ہیں۔ اور کیوں انھیں اس سماجی سیٹ اپ کے خلاف بغاوت پر اکسا رہے ہیں ——— کرشن چندر کے فن کا تجزیہ وقار عظیم صاحب نے اپنی کتاب "نیا افسانہ" میں جس طرح کیا ہے وہ پھر بھی قابل قبول ہے۔ انھوں نے کہیں بھی انتہا پسندی سے کام نہیں لیا۔ بلکہ انھوں نے اپنی جس رائے کا اظہار کیا ہے وہ ایک ایماندارانہ تجزیے کی حامل ہے ——— وقار عظیم صاحب لکھتے ہیں:

"——— کرشن چندر کے دل میں ایک دردمند انسان اور حساس دل ہے اور اس دردمند اور حساس دل نے انھیں دنیا کی مختلف النوع چیزیں دکھائی ہیں۔ ایک طرف تو کشمیر کی جنت نظیر وادیوں کے وہ ان گنت مناظر ہیں جو ان کی نظر میں کھبے ہوئے ہیں۔ ہر منظر اپنی تفصیلوں میں دوسرے سے مختلف ——— لیکن مجموعی حیثیت سے ایک روحانی لذت اور سرور کا حامل۔ کرشن چندر کے افسانوں میں ان مناظر کے علاوہ اور کچھ بھی نہ ہوتا تو پڑھنے والے انھیں صرف ان شاعرانہ مناظر کی وجہ سے اپنے دلوں میں جگہ دیتے۔ لیکن ان کی نظر نے اس حسن فطرت کی گود میں پروان چڑھتے ہوئے نسوانی حسن کو بھی دیکھا ہے اور کرشن چندر نے ان دو حسنوں کو ملا کر اس میں اپنے دل کا درد شامل کیا ہے۔ اور اس طرح اس رنگین اور کیف آور تصویر کو اور بھی زیادہ رنگین بنا دیا ہے۔ یہ زندگی کا صرف ایک پہلو ہے۔ مناظر فطرت کا شفیق گود حسن۔ اس کی گود میں کھیلتی ہوئی کوئی دوشیزہ، تمکین و ہوش،

جِس کی معصومیت، کرشن چندر کا بس چلتا تو ان دونوں چیزوں کو پا کر ساری دُنیا سے سیر ہو جائے۔ لیکن بس نہیں چلتا۔ جِس نظر نے زندگی کا یہ پہلو دکھایا ہے وہی نظر اور بھی بہت کچھ دِکھاتی ہے، کِسان، دکان، نمبردار، رشوت، بیوی بچے، بڑی فصل مزدوری کی تلاش اور اس کے لیے دَر بدر کی ٹھوکریں۔" (۱۹)

کرشن چندر اپنے افسانوں میں کشمیری عوام کی بدحالی کا سبب جہاں ایک طرف وہاں کے سرمایہ داروں، جاگیرداروں اور سودخوار بنیوں کو ٹھہراتے ہیں۔ وہیں دوسری طرف ان سیاحوں کی عیاشیوں اور مکاریوں کا نقشہ بھی کھینچتے ہیں جن کا مقصد کشمیری حُسن سے روحانی تسکین کا حصول نہیں ہوتا بلکہ جو وہاں محض اس لیے جاتے ہیں کہ اپنی دولت کے بل پر کشمیری عورتوں کی عصمت سے اپنے ہوس رانی کے جذبے کو تقویت فراہم کر سکیں۔ اور بعض اوقات تو یہ سیاح اپنی درندگی کی حد کر دیتے ہیں ——— سیاحوں کی اس درندگی کی طرف کرشن چندر نے اپنے افسانہ "کنٹی شلوار" میں بخوبی اشارہ کیا ہے۔ اس میں بیگماں گل کی بیوی ہے۔ گل نے اسے ایک سوسی کی شلوار سلوا کر دی جسے پہن کر بیگماں بہت خوش ہے۔ اور عنقریب ہی اس کی کوکھ سے گل کا بچہ جنم لینے والا ہے۔ دونوں ایک اونچے ٹیلے پر پہنچ کر آپس میں شرط لگاتے ہیں کہ دیکھیں نیچے جو پن چکی ہے وہاں تک پہلے کون پہنچتا ہے ——— اس لیے دونوں ڈھلان کا الگ الگ راستہ اختیار کرتے ہیں۔ یہیں کہیں چند سیاح بھی موجود ہیں جو اپنا وقت گزارنے کے لیے تاش کھیلنے میں مصروف ہیں ——— اب آگے کا منظر دیکھیے جب گل پن چکی کے قریب پہنچ گیا ہے اور وہاں بیگماں کا کافی انتظار کرنے کے بعد اسے تلاش کرنے کے لیے اوپر چڑھتا ہے:

"——— گل دوسرے راستے پر اوپر چڑھنے لگا۔ غصّہ سے دانت پیس رہا تھا۔ ہر ایک جھاڑی کو غور سے دیکھتا ہوا اوپر چڑھ رہا تھا۔ اگر اس وقت بیگماں مجھے کسی جھاڑی یا چٹان کی اوٹ میں دبکی ہوئی مل جائے تو ———

ایک بڑا سا پتھر اوپر سے لوڑھکتا ہوا اس کی طرف آیا

وہ فوراً ایک طرف کو سرک گیا۔ بس چند لمحوں کا فرق رہا ورنہ اس کا سر یا ٹانگیں زخمی ہو جاتیں۔

"بیگماں" ——— اس نے چلا کر کہا ——— "یہ کیا حماقت ہے ——— آٹھ دس پتھر ایک دم سے لڑھکتے ہوئے آئے اس کا پاؤں پھسل گیا اور گھسٹتا ہوا نیچے ندی میں جا گرا۔ اس کے ہاتھ پاؤں زخمی ہو گئے اور ماتھے سے خون نکل آیا۔

اس نے چلا کر کہا ——— "بیگماں بیگماں"

دوسرے راستے کے درمیانی حصے میں ایک موڑ کے قریب جہاں انجیر کا درخت اگا تھا اور گھنی جھاڑیاں تھیں۔ اس سے دو آدمی دکھائی دیے۔ ان کی ٹانگیں ننگی تھیں اور وہ اپنے ہاتھوں میں بڑے بڑے پتھر اٹھائے ہوئے تھے ———

گل کا جیسے کسی نے گلا پکڑ لیا ہو۔ اس کے خون کی روانی رکنے لگی۔ اس کی آنکھوں کے آگے شرارے ناچنے لگے ——— وہ بھاگ کر راستے پر اوپر چڑھنے لگا۔ لیکن اب ان جھاڑیوں کے پیچھے سے تیسرا آدمی نمودار ہوا، اور پتھروں کی جیسے بارش شروع ہو گئی۔ گل نے پہچانا، یہ وہی سیاح تھے جو تھوڑی دیر پہلے گھاٹی کے اوپر چنار کے نیچے باتیں کر رہے تھے، ایک بہت بڑا پتھر تیزی سے نیچے لڑھکتا ہوا آیا اور اپنے ساتھ گل کو دھکیلتا ہوا لے گیا۔

گل ندی کے کنارے گر گیا۔ اس کا گلا رندھ گیا تھا۔ اور اب وہ سرگوشیوں میں چلا رہا تھا۔ گھاٹی کی طرف ہاتھ پھیلائے ہوئے التجا کر رہا تھا۔

"خدا کے لیے . . . میں نے تمہارا کیا بگاڑا ہے
. . . خدا کے لیے . . . میں نے تمہارا کیا بگاڑا ہے . . .
تمہیں خدا کا واسطہ . . . اپنے بیوی بچوں کا واسطہ
. . . اللہ رسول کا واسطہ . . .

اور اوپر جھاڑیوں کی اوٹ میں سے جو تھا آدمی نمودار ہوا اس کی ٹانگیں ننگی تھیں اور اس کے ہاتھ میں سوسی کی نئی شلوار تھی۔

نکل سنگھ نے اٹھنے کی کوشش کی۔ اس کے ہاتھوں نے آس پاس کے پتھروں کو اپنی ہتھیلیوں میں پکڑنے کی کوشش کی۔ لیکن پتھر اس کے لہو سے سرخ ہو چکے تھے اور اس کی ہتھیلیوں میں سے پھسلنے لگے۔ اور وہ ندی کے کنارے گھٹنوں کے بل جھک گیا —— یکایک چمپئی سوسی کی نئی شلوار ایک ہوائی چھتری کی طرح بل کھاتی ہوئی اس کے سامنے آن پڑی اور پتلی پتلی سنہری وینیاں پتھروں میں بکھر گئیں۔" (۲۰)

چونکہ کرشن چندر نے مارکس سے کسب کیا ہے لہٰذا ان کا فن مارکسی نظریات کی تاویل و تشریح کا ایک ایسا نگارخانہ بن گیا ہے جہاں پل پل ایک صحت مند معاشرے کی تشکیل کے لیے دعوتِ فکر دی جاتی ہے۔ کرشن چندر بنیادی طور پر ایک معاشرے اور ایک سماج کا خواب دیکھتے ہیں اور ساتھ ہی اپنے قاری کو بھی دکھاتے ہیں جس کا وجود ممکن ہے شرط صرف خود آگاہی کی ہے —— اور ہماری اسی غیر خود آگاہی کا فائدہ اٹھا کر ایک طبقہ ہمیں پست و نابود کرنے پر تلا ہوا ہے:

"—— تم جانتے ہو، مجھے طوائفیت سے، پرانے سماجی نظام سے کوئی تعلق نہیں ہے۔ میں تو طوائفیت کو مٹا کر عورت اور مرد دونوں کو برابر کا درجہ دینا چاہتا ہوں۔ میں تو ایک ایسا سماج چاہتا ہوں جہاں کوئی کسی پر ظلم نہ کر سکے اور یہ اسی وقت ہو سکتا ہے جب سب برابر ہوں۔ مساوات، مکمل

مساوات کا حامی ہوں انور بھائی — تم میرے قول اور فعل میں کبھی کوئی تضاد نہ پاؤ گے۔ یہ فلسفہ زندگی میری حیات کا جزو عظیم ہے۔" (۲۱)

دیکھا آپ نے کرشن چندر ہمیں کیا سمجھانا چاہتے ہیں۔ اور وہ کیسے سماج کا تصور اپنے ذہن میں رکھتے ہیں۔ بعض اوقات ان کی اس خواہش کے بار بار اعادے کے سبب بعض ناقدین انھیں صرف ایک پروپگنڈسٹ تصور کرتے ہیں اور ان پر طرح طرح کے الزامات عائد کرتے ہیں مگر جس چیز کو وہ پروپگنڈہ سمجھتے ہیں وہی تو کرشن چندر کا نظریہ حیات ہے۔ اگر کرشن چندر اپنے اس فلسفے سے دست بردار ہو جائیں تو پھر ان میں اور نیاز فتحپوری، مجنوں گورکھپوری یا یلدرم میں فرق ہی کیا رہ جائے گا — اس سلسلے میں اطہر پرویز نے کرشن چندر کے افسانوں کے تعلق سے بڑی خدا لگتی کہی ہے:

"— کرشن چندر کے بہترین افسانے وہی ہیں جہاں انھوں نے تبلیغ کو فنی ہیئت دی ہے اور اسے اپنا اسلوب بنایا ہے کرشن چندر نے اپنے زمانے کی روح کو اپنے افسانوں میں اسیر کر لیا ہے۔ ان کے افسانوں سے ان کے عہد کے ہندوستانی سماج کی تاریخ مرتب ہو سکتی ہے۔" (۲۲)

اب آئیے ذرا کرشن چندر کے فن کا دوسرے زاویے سے مطالعہ کریں — ہندو مسلمان ایک مشترکہ تہذیب کے وارث ہیں۔ دونوں کے اپنے اپنے عقائد اور نظریات ہیں ان کے مذہبی اختلافات کے باوجود حقیقت یہ ہے کہ دونوں قومیں ہندوستان میں صدیوں سے ایک دوسرے کی غم خوار اور شریک کار رہی ہیں۔ اور مذہبی عقیدے میں اختلاف کے باوجود یگانگت اور بھائی چارے کے ساتھ رہتی آ رہی ہیں۔ دونوں میں کبھی مذہب کو لے کر رقابت کا جذبہ پیدا نہیں ہوا۔ مگر یہ ہمارے ملک کی بدنصیبی ہے کہ ۱۸۵۷ء کے غدر کے بعد سے جسے جنگ آزادی کی اوّلین علامت کہنا چاہیے۔ دونوں قوموں کے درمیان روز بروز فاصلہ بڑھتا ہی گیا اور ۱۹۴۷ء میں آ کر یہ فاصلہ دو ملکوں کی صورت اختیار کر گیا — ہندو مسلمانوں کے درمیان پنپنے والی منافرت کا بیان غالباً سب نے کیا ہے اور بعض نے تو

انتہا پسندی کی سرحدوں کو چھو لیا ہے۔ کسی نے ساری ذمہ داری ہندوؤں کے سر تھوپی ہے۔ کسی نے صرف مسلمانوں کو موردِ الزام گردانا مگر کرشن چندر نے اس سلسلے میں کبھی جذباتیت سے کام نہیں لیا۔ انھوں نے ایک غیر جانب دار فرد کی حیثیت سے ان تمام منافرتوں کا قریب سے مشاہدہ کیا —— اور دونوں فرقوں کے لوگوں کو الگ الگ کر کے پرکھنے کی کوشش کی اور پھر اپنا مستحکم نظریہ قائم کیا:

'تیری یادوں کے خیار'، جو کہ کرشن چندر کی سب سے عظیم تخلیق ہے اور روزنامہ کی صورت میں لکھی گئی ہے۔ اس کا ایک اقتباس ملاحظہ کیجیے:

"—— تمھیں معلوم ہے خیل دآباد کا راجہ مسلمان ہے جھوٹ، تارا نے میرے ہاتھ سے مکئی کا بھٹا چھین کر بولی "راجے تو ہندو ہوتے ہیں اور مسلمان جو ہوتے ہیں، وہ سب غریب ہوتے ہیں۔"

"نہیں وہ مسلمان ہے اور عدل کا پتلا ہے۔"

"غلط پتلا تو مٹی کا ہوتا ہے پگلے۔" پھر تارا کی بڑی بڑی آنکھیں تجسس کی نگاہوں سے میری طرف دیکھنے لگا —— یکایک تارا بولی۔

"یہ عدل کیا ہوتا ہے؟"

"ایک طرح کی مٹی ہوتی ہے۔" میں نے بھٹا اس کے ہاتھوں سے چھین کر اسے مطلع کیا۔" (۴۳)

غالباً مسلمانوں کی معاشی ابتری کا، ان کے مفلوک الحالی کا اس سے بہتر خاکہ نہیں پیش کیا جا سکتا۔ ۱۸۵۷ء کے غدر نے مسلمانوں سے نہ صرف عنانِ حکومت چھین لی تھی بلکہ معاشی سطح پر بھی ان کو کھوکھلا کر کے رکھ دیا تھا۔ ۱۹۴۷ء تک پہنچتے پہنچتے تقسیم وطن سیاست دانوں کا ایک ادنیٰ سا کرشمہ تھا مگر اس کی ذمہ داری بھی اسی تباہ حال قوم کی گردن پر تھوپی گئی —— کرشن چندر چونکہ گہری سیاسی بصیرت رکھتے تھے اور سماج کے تمام اتار چڑھاؤ سے مکمل طور پر واقف تھے اور پھر ان کا تاریخی شعور بھی کافی گہرا تھا لہٰذا بنیادی طور پر وہ حقیقتوں سے آنکھیں نہیں چرا سکتے تھے —— اور پھر ان کا عہد

بقول ڈاکٹر قمر رئیس :

"—— اس عہد میں حقیقت پسند ادب کی کثیر اشاعت اور مقبولیت اس بات کا ثبوت ہے کہ فرد کی ذات اور زندگی زیادہ پر آشوب اور پر فسوں ہوتی جا رہی ہے اور نسبت خارجی قوتوں سے اس کی آویزش بھی زیادہ شدید اور گہری ہو رہی ہے۔ اس عہد میں دانش و فکر، ادب و سیاست، تنظیم اور تہذیب، زندگی کے ہر شعبے میں متوسط طبقے نمایاں حصہ لے رہا تھا اور مختلف حالات میں ان کی نفسیات نئی نئی صورت اختیار کر رہی تھی۔" (۲۴)

۱۹۴۷ کا المیہ یہی نہیں تھا کہ دیکھتے دیکھتے ہی ایک وسیع و عریض ملک دو حصوں میں منقسم ہو کر رہ گیا بلکہ اس کا سب سے زیادہ المناک اور روح فرسا منظر وہ واقعات تھے جو تقسیم کے المیے کی صورت میں ظاہر ہوئے۔ پورا ہندوستان اور پاکستان جس کی بھیانک زد میں آ گیا اور ہندو ہندو نہ رہے اور مسلمان مسلمان نہ رہے اور سکھ سکھ نہ رہا۔ بلکہ ایک دوسرے کے لیے وحشی درندے بن گئے۔ فسادات پر یوں تو بہت سے ادیبوں نے لکھا ہے مگر اس میں فسادات پر مبنی حقائق نہیں ملتے بلکہ اس میں فلسفہ طرازیاں زیادہ ملتی ہیں ——

تاہم کرشن چندر نے ان فسادات میں ہوئے بہیمانہ مظالم کی جیتی جاگتی تصویریں پیش کیں ہیں۔ اس سلسلے میں ان کا مشہور ناولٹ "غدار" کافی اہمیت رکھتا ہے۔ اس میں جہاں ایک طرف ایسے واقعات پیش کیے گئے جن سے ہندو مسلم اور سکھ یک جہتی اور ایسی محبت کی بے شمار مثالیں سامنے آتی ہیں وہیں دوسری طرف بہیمیت کی اور انسانی حیوانگی کے بے شمار ایسے واقعات نظروں کے سامنے آتے ہیں جنھیں پڑھ کر سر شرم سے جھک جاتا ہے۔ اور یقین نہیں آتا کہ انسان اپنے مرتبے سے اتنا نیچے بھی گر سکتا ہے۔ اس ناول کا ہیرو محض ان معنی میں غدار ہے کہ وہ انسانیت سے محبت کرتا ہے۔ اسے انسانی زندگی سے نفرت ہے۔ وہ محبت اور امن کا پجاری ہے، جب وہ ایک مسلمان کو جھٹکانے سے انکار کرتا ہے تو اس گروہ کا سرغنہ بلّو خود آگے بڑھتا ہے اور ڈانٹ کر کہتا ہے :

"— اُو گُنڈے باھمن — تُو کیا لڑے گا۔ پردے ہٹ جا! علی اد—" (۲۵)

ایسا ہی ایک منظر اور ملاحظہ فرمائیں —— جب چند فسادیوں نے ایک مُسلم دوشیزہ کو پکڑ لیا ہے اور اس کی عصمت دری کے لیے لوگ کیو بنائے کھڑے ہیں اور ہیرو بھی اس کیو میں کھڑا ہے مگر اس مُسلم لڑکی کی چیخیں بہت ہی دلخراش تھیں۔

اب یہ منظر ملاحظہ فرمائیں:

"— ویرے بھرا! میں تیری بہن آں۔ ویرے ویر!
مَیں تیری بہن آں۔"

اور وہ یہ سب کچھ برداشت نہ کر سکا۔

"کٹھڑے کٹھڑے میرے دل میں کچھ ہونے لگا میں نے اپنے دونوں کانوں میں انگلیاں دے لیں۔ میں وہاں سے سرپٹ بھاگ لیا۔ بھاگتے ہوئے اپنے کانوں پر طمانچے مارتے ہوئے، روتے ہوئے میں اپنے دل کو واپس جانے پر مجبور کرنے لگا —— میں نے مُنّا کی بھولی صورت کو اپنی یادوں کے کٹہرے میں لا کھڑا کیا۔ میں نے اپنے جل تیلے انتقام کے لیے اپنی بہن سروج کی معصوم صورت کا سہارا لینا چاہا مگر ہر بار سروج کی صورت پگھل جاتی تھی اور پگھل کر اسی مُسلمان لڑکی کی صورت میں بدل جاتی تھی۔

—— میری رُوح کے ویرانوں میں جیسے ازلی عورت کی پکار گونجنے لگی اور چیخ چیخ کر مدد کے لیے پکارنے لگی۔" (۲۶)

ایک اور لرزہ بر اندام کرنے والا منظر ملاحظہ فرمائیں —— اپنے نوجوان بیٹے کی قبر پر جو فسادیوں کے ہاتھوں مارا گیا ہے۔ سورہ فاتحہ پڑھ رہا ہے۔ جبکہ دیگر لوگ جو اس کے ساتھ تھے بھاگ کھڑے ہوئے۔

"—— اَلحَمدُ لِلّٰہِ رَبِّ العَالَمِین . . .

سَت سری اکال۔ ہر ہر مہادیو

ہوا میں برچھے چمکے اور بُڈھے مُسلمان کا جسم چار

ٹکڑوں میں تقسیم ہو گیا۔

مرنے والے کی زبان پر آخری نام خدا کا تھا ــــ اور
مارنے والے کی زبان پر خدا کا نام تھا۔
اور اگر مرنے اور مارنے والوں کے ادیان سے بہت دور
ادیان کوئی خدا تھا تو بلاشبہ وہ بے حد ستم ظریف تھا۔" (۲۷)

حقیقت نگاری کے ایسے اعلیٰ نمونے اسی وقت ظہور میں آسکتے ہیں جبکہ فن کار کی نظر اپنے سماج پر گہری ہو۔ سیاسی تجباتوں کا اسے پوری طرح ادراک ہو۔ تاریخ کی ستم ظریفی کا جس نے باقاعدہ مطالعہ کیا ہو اور وسعتِ نظر، درک اور وجدانی شعور اسی وقت حاصل ہوتا ہے جب فن کار رشتے کا تجزیہ غیر جانب دارانہ ہو کر کرے ــــ کرشن چندر انھیں معنی میں ایک عظیم فن کار ہیں کہ انھوں نے اپنے زمانے میں ہونے والی ہنگامہ آرائیوں، سیاسی ریشہ دوانیوں اور مذہبی منافرتوں کا بہت دور تک جا کر مطالعہ کیا تھا۔ اور اسی لیے انھیں بھوک، افلاس، جبر، استحصال، لوٹ کھسوٹ، فسادات اور جنگ ایسے گھناؤنے تصورات سے ہمیشہ نفرت رہی اور انھوں نے اس کا اظہار براہِ راست بھی کیا۔

ذیل کا طویل اقتباس ان کے نظریے کی مکمل وضاحت کرتا ہے:

"ــــ جنگ سے کوئی حساس ادیب خوش نہیں ہوتا جنگ اکثر حالتوں میں ناگزیر سہی لیکن اس سے کسی انسان کو مسرت حاصل نہیں ہوتی کیونکہ جب جان ہوتا ہے یا یا اُمجد دم توڑتا ہے یا مرتی کی موت واقع ہوتی ہے تو یہ صرف ایک سپاہی کی موت نہیں ہوتی۔ ایک واحد ہستی ایک اکائی ایک منفرد شخصیت کی موت نہیں ہوتی۔ ایک آدمی کے مرنے سے شاید ایک دنیا مرتی ہے جس میں حسن و عشق کی ہزار رنگینیاں مستور ہوتی ہیں۔ ملک اور انسانیت کی خدمت کے سینکڑوں امکان ہوتے ہیں۔ شاید نئی قدروں سے شناسا ہونے اور نئے اخلاق کی نئی بلندیوں

کو چھو لینے کی نا ممکن آرزوئیں ہوتی ہیں۔ اور اگر یہ سب کچھ نہیں ہوتا تو وہ تمام چھوٹی چھوٹی بظاہر معمولی لیکن بہ باطن انتہائی بیش قیمت جزویات زندگی ضروری ہوتی ہیں جو ہر انسان کی زندگی کو جہاں ہے وہ کتنا ہی فاسق و فاجر کیوں نہ ہو ہمارے لیے عزیز بناتی ہیں۔ کھانے کی آرزو ایک چھوٹے سے گھر میں رہنے کی آرزو جوان ہونٹوں کو چومنے کی آرزو، فرش زمین پر لیٹے لیٹے بلند آسمان کی نیلی گہرائیوں کو تکنے کی آرزو اور اسی قسم کی چھوٹی چھوٹی ہزاروں، لاکھوں آرزوئیں : اس لیے یہ بالکل سچ ہے کہ جب ایک سپاہی مرتا ہے تو ایک دنیا مرتی ہے۔ ایک خیال مرتا ہے، ایک امید مرتی ہے، ایک کتاب مرتی ہے، ایک نئی اپج، سائنس کی کوئی نئی ایجاد حسن سچائی اور دیانت کا ایک نیا تخلیقی نمونہ مر جاتا ہے۔ دنیا کو پہلے سے زیادہ غریب، نادار اور ویران چھوڑ جاتا ہے۔"۲۸

بہت کم ادیب ایسے گزرے ہیں جن کی تحریر اور تقریر میں ذرا فرق نہ ہو۔ عموماً ہوتا یہ ہے کہ ادیب زبان سے کچھ کہتا ہے اور فن کے ذریعہ کچھ اور ہی ظاہر کرتا ہے۔ قول و فعل کا یہ تضاد اگر کہیں دیکھنا ہو تو ہندوستان کی سرزمین سے بہتر اور کوئی دوسری جگہ نہ ہوگی ——— ہمارے بیشتر ادیب زبان کی حد تک بہت نڈر اور بے باک قسم کے واقع ہوئے ہیں۔ مگر فن میں ان کی یہ بے جگری دم توڑ دیتی ہے موجودہ عہد کے جدید دانش ور، ادیب اور نقاد بیشتر اسی زمرے میں آتے ہیں البتہ ترقی پسند مفکرین کے یہاں فکر و عمل کا یہ بُعد کم سے کم نظر آتا ہے۔ کئی ادیب تو محض اپنی جانبدار حقیقت نگاری کے سبب وقت سے پہلے ہی ختم ہو گئے۔ انھوں نے پروپگنڈسٹ ہونا قبول کیا مگر اپنے عقیدے اور نظریات سے انحراف کرنا منظور نہیں کیا۔ ممکن ہے بعض ناقدین کی نظروں میں یہ عیب ہو مگر اصلاً وہ تمام ترقی پسند فن کار مبارک بادی کے مستحق ہیں جنھوں نے ادب میں سچ بولنے کی روایت کو جنم دیا۔ کرشن چندر ان معنی میں عظیم ہیں کہ انھوں نے حقیقت نگاری اور فن

دونوں کا احترام ملحوظ رکھا۔ اور اپنے منصب سے کوتاہی نہیں برتی۔ موضوع کے ساتھ اسلوب کا پورا پورا خیال رکھا۔ گو اس سلسلے میں انھیں بھی کئی اعتراضات کا سامنا کرنا پڑا۔ ترقی پسندوں کے ساتھ ایک عجیب المیہ یہ ہوا کہ اگر انھوں نے فن سے زیادہ مقصد کو پیش نظر رکھا تب بھی مورد الزام ٹھہرے اور اگر فن کو موضوع پر ترجیح دی تب بھی ناکامیوں کا سامنا کرنا پڑا اور جب دونوں کو ملا کر پیش کیا تو یہ بھی ان کا عیب ٹھہرا اور کہا گیا کہ حقیقت کے پیش کرنے میں پوری ایمانداری سے کام نہیں لیا۔ حقیقت تو پیش کی ہے مگر نیم حقیقت اور نہ جانے اس قسم کے سینکڑوں الزام ہیں جو ترقی پسندوں کے سر منڈھانے کی ناکام کوششیں کی گئیں —— کرشن چندر کو اس سلسلے میں کافی مورد الزام ٹھہرایا گیا۔ تاہم انھوں نے اپنی زندگی میں کبھی ان بے جا اعتراضات کی پرواہ نہ کی۔ انھیں حقیقت کو جس طرح پیش کرنا چاہیے تھا، اسی طرح پیش کیا:

"—— تو تم کیا چاہتے ہو —— دادا بھائی بولے:
تنخواہ میں اضافہ۔"

"ہاں مالک" —— مہنگائی بہت ہے اور خرچہ زیادہ ہے۔ اور چند کی مصیبت ہے۔"

"تو مل مالک سے کیوں نہیں کہتے۔"

"بہت کہا مالک مگر انھوں نے نہیں سنا۔"

"تو سرکار سے کہو —— اپنی سرکار سے کہو —— اب تو اپنی سرکار ہے۔"

"اپنی سرکار نے بھی نہیں سنی —— انھوں نے ہمیں گولی مار دی ہے مالک، پہلے مارتے تھے گولی کا نشان ہے۔ میں اصل بھیرمل کا مزدور ہوں۔ میرے تین بچے ہیں۔ ایک بیوی ہے اور ایک بڑھی ماں ہے۔ ایک بڑھا باپ ہے اور سب کا خرچہ مجھ پر ہے۔ اور مجھے مار دیا گیا ہے وہ سب لوگ بھوکے ہیں اور میں نے ہمیشہ کانگریس کو جتا دیا ہے اور آزادی کے لیے ہڑتال بھی کی ہے

مگر آج آجادی آگئی ہے اور اس کی پہلی گولی میرے ماتھے پر ہے مالک۔" (۳۹)

اب ذرا سماج کی دوسری تصویر بھی دیکھیے اور کرشن چندر کے انداز بیان کے جوہر دیکھیے —— سماج میں ہونے والے معمولی معمولی واقعات کو کرشن چندر اپنے ذہن میں محفوظ رکھ کر ان سے کتنا بڑا کام لیتے ہیں۔ اور ان کے ذریعہ کتنا بڑا طنز کرتے ہیں اس کا اندازہ ان کی بیشتر تخلیقات سے لگایا جاسکتا ہے۔ بہت کم ادیب ایسے گزرے ہیں جنھوں نے سماجی عکاسی کے سلسلے میں اتنے بے شمار اور متنوع اسکیچ پیش کیے ہوں۔ اس سلسلے میں ان کے ایک ناول "ایک عورت ہزار دیوانے" سے اقتباس پیش کیا جاتا ہے:

"—— ڈھیر سے ڈھیر سے لوگوں نے یہ سوچنا شروع کیا کہ اس قبیلے کا فائدہ کیا ہے اور یہ قبیلہ ہمارے علاقے میں اتنے عرصے سے بے اطمینانی پھیلا رہا ہے۔ اس طرح سے سوچنے والے بہت سے لوگ تھے اور طرح طرح کے لوگ تھے اور صرف بڑے ہی لوگ نہ تھے جنھیں قبیلے کی عورتوں کے رویے سے تکلیف پہنچائی تھی۔ لوجی کے مقدمے سے پہلے پاک شریف لوگ بھی منیہ ان میں آگئے تھے۔ شریف گھرانے کی عورتوں اور بہوؤں نے بھی خاوندوں کو محض اپنے تحفظ کی خاطر اس قبیلے کے خلاف اکسایا تھا —— جب تک یہ قبیلہ یہاں رہے گا انھیں اپنے خاوندوں کے بہک جانے کا ڈر تھا۔ لوجی کے مقدمے نے قبیلے کی گندگی سطح پر اچھال دی تھی اور اب ہر شریف آدمی اور ہر بڑا آدمی اپنی ناک پر رومال رکھے ہوئے اس کی عفونت سے بیزار نظر آتا تھا۔

"یہ لوگ چور ہیں۔"

ڈاکو ہیں۔

جرائم پیشہ ہیں۔

آوارگی مزاج اور کام چور ہیں۔
سوسائٹی کا بدنما دھبا ہیں۔
یہ لوگ ہمارے علاقے میں کیوں پڑے ہوئے ہیں۔
ذیل کی پیٹری ان لوگوں کی حرکتوں کی وجہ سے خطرے
میں ہے۔
ان لوگوں کا کوئی دین ایمان نہیں ہے۔ یہ لوگ کسی
وقت بھی دیش اور قوم کے لیے خطرہ ثابت ہو سکتے ہیں۔
جتنے منہ اتنی باتیں۔“ (۳۰)

اردو میں افسانوی ادب کی تاریخ کچھ زیادہ قدیم نہیں۔ اور ایسے ناول اور افسانے جن کا حقیقت نگاری سے تعلق ہو، اردو ادب میں خال خال ہی ہیں۔ تاہم ترقی پسند کے تحریک کے زیر اثر ناول اور مختصر افسانہ زندگی کی کئی منزلوں سے گزرا۔ پہلے پہل اخلاقی اور تاریخی رجحانات نے سر اٹھایا بعد ازاں وطن پرستی، وطنی محبت اور سماجی اصلاح نے ناول اور افسانے میں بار پایا اور پھر حقیقت نگاری کے زیر اہتمام، طبقاتی کشمکش اور انقلابی رجحان نے زندگی اور ادب کے بُعد کو قریباً قریباً ختم کر کے رکھ دیا۔ ادب کا یہی حسن کی تصور کرشن چندر کے یہاں بھی نظر آتا ہے —— ان کے افسانوں کے تعلق سے ڈاکٹر سید اعجاز حسین صاحب لکھتے ہیں:

”—— کرشن چندر حقیقت پسند اور زبردست حقیقت پسند ہیں۔ اگر وہ تنگ و تاریک گلیوں کا ذکر کرتے ہیں تو ساتھ ہی تیرہ و تار مناظر سے نکال کر روشنی اور سادہ سڑکوں کی بھی سیر کرا دیتے ہیں اب یہ پڑھنے والے کی صلاحیت پر ہے کہ وہ نبض شناسی سے کام لے اور مصنف کی حقیقی ہمدردی کا اندازہ کر لے۔“ (۳۱)

اب آیئے ذرا سماجی حقیقت کا ایک دوسرا منظر دیکھیں۔ مندرجہ ذیل اقتباس ان کے افسانہ ’پالنا‘ سے لیا گیا ہے:

”تیری بیوی کا بچہ ہے۔ تو پھر تو اسے پالنے میں

کیوں دکھ کر آیا۔ میری بیوی مر چکی ہے حضور! دس دن ہوئے وہ ایک ماہ کا بچہ چھوڑ کر مر گئی۔ گھر میں جو کچھ تھا اس کے کفن دفن پر لگ گیا۔ میں چھ ماہ سے بیکار ہوں کہیں کوئی کام نہیں ملتا۔ گھر میں پانچ بچے ہیں۔ پہلے چھٹا ایک مہینے کی ننھی سی جان کل رات سے بھوکا بلک رہا تھا۔ تین دن سے گھر کے سب لوگ فاقے سے ہیں۔ مگر کسی نے کسی طرح اس کے لیے دودھ لا دیتے رہے۔ کل رات سے اس کے لیے دو گھونٹ بھی نہیں ملا۔ کیسی دنیا ہے یہ مالک —— یہاں ننھے بچے کے لیے دودھ بھی نہیں ہے۔ تین دن سے میرے سب بچے میرے ساتھ فاقے کر رہے ہیں وہ مر جائیں گے میں جانتا ہوں۔ وہ مر جائیں گے میں بھی مر جاؤں گا۔ میں نے سوچا یتیم خانے کے لوگ اس کی پرورش کر سکیں گے۔ اس لیے ننھی سی جان کو وہاں ڈال آیا ہوں۔" (۴۲)

حقیقت نگاری کی بیک وقت مختلف تعریفیں ملتی ہیں۔ کرشن چندر دراصل کتابی فلسفے پر کم یقین رکھتے ہیں اور عملی فلسفے پر زیادہ —— اسی لیے وہ ہر چیز کو صرف اپنی نگاہوں سے دیکھنا زیادہ پسند کرتے ہیں اور یہی وجہ ہے کہ ان کے افسانوں کا ماحول کردار، زبان، زندگی اور فلسفہ مانگے کی چیز نظر نہیں آتے ہیں —— بلکہ یہ سب زندگی کے تجربے کی دین ہیں اسی لیے ہمیں ان کے فن سے اجنبیت کا احساس نہیں ہوتا بلکہ ہم اس میں برابر کے شریک ہوتے ہیں اور ہماری ہمدردیاں ان کے کرداروں کے ساتھ پوری طرح ہوتی ہیں۔ انھوں نے افسانے کی بندھی ٹکی تعریف سے بھی اتفاق نہیں کیا۔ بلکہ اسے اپنے طور پر برتنے کی کوشش کی۔ اپنے نظریے اور فلسفے کے مطابق اسے اپنے ہی ہی قالب میں رنگ لیا اور اس طرح افسانے کو ایک ناپیدا کنار وسعت سے ہم کنار کیا:

"—— محمد حسن عسکری کی رائے ان کے فن کے تعلق سے کافی وقیع اور اہمیت کی حامل ہے مثلاً وہ لکھتے ہیں:

"—— کرشن چندر نے مسلّمہ اُصولوں کو ایسی بے اعتنائی سے کچلا ہے کہ ہمیں اس کا احساس تک نہیں ہوتا۔ اور ہم اسے انھیں پیمانوں سے ناپنے لگتے ہیں انھیں میں سے ایک کردار نگاری کا ڈھکوسلا ہے افسانے میں یہ نہیں دیکھا جاتا کہ اس میں زندگی کتنی ہے بلکہ یہ کردار کیسا ہے۔ ڈھونڈنے والوں کو کرشن چندر کے افسانوں میں بھی کردار مل گئے حالانکہ حقیقت اس کے برخلاف ہے اس کا ہر افسانہ ایک سماجی تاثر ہوتا ہے اسی لیے کردار نگاری اس کی نمایاں خصوصیت ہو ہی نہیں سکتی۔ کرشن چندر کی عظمت اس میں نہیں ہے کہ وہ بہت اچھے کردار پیش کر سکتا ہے جو دوسرے بھی کر سکتے ہیں۔ اور شاید کرشن چندر سے بہتر —— بلکہ اس میں کہ وہ سماجی تاثر کے ساتھ ساتھ آرٹ کو بھی قائم رکھ سکتا ہے۔ دراصل اس کے افسانوں کے اشخاص پر کردار کا اطلاق پوری طرح نہیں ہو سکتا۔ کیونکہ کردار کے لیے لازمی ہے کہ اس میں اتنی انفرادیت ہو کہ وہ دوسروں سے الگ پہچانا جا سکے۔ لیکن کرشن چندر فرد اور انفرادیت کو اتنی اہمیت دیتا ہی نہیں۔ محض کردار نگاری اس کا مقصد نہیں ہوتا بلکہ اپنے اشخاص کی مدد سے سماج کے بارے میں کوئی بات بتلانا۔" (۲۳)

کرشن چندر مارکسی فلسفے سے متاثر ہی نہیں بلکہ وہ اسے انسانی مستقبل کے لیے ایک فالِ نیک سمجھتے ہیں۔ لہٰذا وہ اس کے اظہار میں فنی اور غیر فنی دونوں ذرائع سے بات کرتے اور سرمایہ داروں کی مکارانہ کوششوں کو کبھی ڈھکے چھپے انداز میں اور کبھی براہِ راست پیش کرنے میں کبھی تامل نہیں کرتے —— ایک عورت اور ہزار دیوانے ہی سے ایک اور اقتباس درج ذیل ہے جہاں وہ پکے مارکسسٹ نظر آتے ہیں:

"......تمام ہو رہے ہوتے اسٹیشن یارڈ کے مغربی کنارے پر جہاں خانہ بدوشوں کے خیمے تھے۔ کئی موٹر گاڑیاں آکر کھڑی ہو جاتیں کیونکہ شہر میں اچھی اور مقابلتاً سستی چیزیں کہاں ملیں گی۔ اور ہر بیوپاری وہی مال خریدنا چاہتا ہے جو اچھا اور نسبتاً سستا ہو۔ تم امیر آدمی کی رات کو کیا سمجھتے ہو ــــ دن بھر کے لیتے دھوکوں، جھوٹے وعدوں، چھینا جھپٹیوں اور ابلہ فریبیوں کے بعد صبح سے شام تک ضمیر کا خون کرنے کے بعد یہ رات آتی ہے ــــ اس رات میں بھی اگر وسکی کی نئی بوتل نہ ملے تو لعنت ہے اس کام کے کرنے پر ــــ پیٹ کا دوزخ بھرنے کے لیے تو ہر احمق کام کرتا ہے۔" ۳۴

کرشن چندر نے انسان کو کتنے قریب سے دیکھا ہے اور اس کا کتنی باریک بینی سے مشاہدہ کیا ہے ــــ یہ دیکھنا ہو تو ان کے ناول "دادر پل کے بچے" کا یہ اقتباس دیکھیے جہاں وہ بھگوان اور انسان کا تقابلی مطالعہ اس طرح پیش کرتے ہیں:

"ــــ تم کیا ہو ــــ" میں نے پوچھا۔

بھگوان نے سر جھکا کر انتہائی سادگی سے کہا۔

"میں آدمی ہوں" ــــ

تو کیا بھگوان آدمی ہوتا ہے یعنی اتنا ہی اونچا جتنا کہ آدمی اتنا ہی نیچا جتنا کہ آدمی ــــ اتنا ہی تنگ جتنا کہ آدمی ــــ اتنا ہی بے کنار جتنا کہ آدمی ــــ اتنا ہی سطحی جتنا کہ آدمی ــــ اتنا ہی گہرا جتنا کہ آدمی ــــ کیا یہ سچ ہے کہ بھگوان نے انسان کو اپنے عکس سے بنایا ہے ــــ کیا یہ سچ ہے کہ انسان نے اپنے عکس میں بھگوان کو دیکھا ہے۔" ۳۵

یہاں انسان کو جس تناظر میں پیش کیا گیا ہے اس سے یہ اندازہ لگانا قطعی گمراہ کن

ہوگا کہ کرشن چندر انسان کو خلا سے وابستہ سمجھتے ہیں یا اس میں وہ اوصاف دیکھنا چاہتے ہیں جو مذاہب کے نقطۂ نظر سے اس کا وصف ہے۔ انسان صرف خلا سے ہی جڑا ہوا نہیں ہے بلکہ اس کی اپنی جڑیں ماضی میں بھی پیوستہ ہیں۔ یہ صحیح ہے کہ آج اس نے تہذیب کی اعلیٰ قدروں تک رسائی حاصل کر لی ہے تاہم اس کا ماضی تو تاریک ہی رہا ہے۔ انسان نے اپنی ابتدائی زندگی کا آغاز جنگلوں سے کیا اور آج بھی اس تہذیب یافتہ تمدن سے پرے ایسے علاقے خطے اور قبیلے نظر آجائیں گے جہاں وہ وحشیوں کی طرح زندگی گزار رہا ہے اور سچ تو یہ ہے کہ وہ ہزاروں برس پرانا وحشی خود اس کے بطن میں اس کے ذہن میں آج بھی جوں کا توں زندہ ہے اور اس کا مظاہرہ وقتاً فوقتاً ہوتا بھی رہتا ہے۔ لیکن کیا انسان کی آخری منزل بھی وحشیانہ پن ہے ہے نہیں قطعی نہیں۔ اس کی منزل بہت آگے ہے۔ ارتقا کی بلند و بالا سیڑھیاں اس کی منتظر ہیں اور اب تک وہ یہی تو کرتا آیا ہے کسی ایک منزل پر رک جانا اس کا منصب نہیں۔ یہ اس کے کردار کے منافی ہے۔ دراصل یہ زندگی کا اتنا بڑا سچ ہے کہ جسے نظر انداز نہیں کیا جا سکتا اور زندگی کی اس سچائی کو کرشن چندر نے سمجھا تھا بلکہ اسے اپنے فن کے وسیلے سے بار بار پیش بھی کیا ——— ظاہر ہے اسی لیے ان کے فن میں انسان وسیع تاریخی تناظر میں ڈھل کر پیش کیا ہے اور جیسا کہ اس سے قبل ہی عرض کیا تھا کہ جب تک فن کار کا تاریخی شعور بیدار نہ ہو۔ اپنے معاشرے کے تناؤ اور اس کی کشمکشوں کو سمجھنے سے قاصر رہے گا۔ اپنے اسے تاریخی شعور کا اظہار انھوں نے اپنے ایک مشہور افسانہ "ان داتا" میں کیا ہے۔ جس میں اس کی تاریخی فہم مکمل طور پر بیدار ہے اور وہ غیر ملکیوں کی بے حسی کو اس طرح ظاہر کرتے ہیں۔ مندرجہ ذیل اقتباس اس وقت کا ہے جب ایک غیر ملکی قونصل بنگال کے قحط کے تعلق سے اس صورت حال کو واضح کرتا ہے جب بنگال میں بھوک اور قحط کے تحت بنگال لڑکیاں صرف دو ڈیڑھ روپے میں بکتی ہیں۔

وہ اپنے حاکم اعلیٰ کو لکھتا ہے:

"——— اس وقت مجھے اپنے وطن کی تاریخ کا وہ باب یاد آتا ہے جب ہمارے آبا و اجداد افریقہ کے حبشیوں کی خرید و فروخت کرتے تھے۔ ان دنوں معمولی سا حبشی بھی بیس تیس ڈالر سے کم میں نہ بکتا تھا ———

افسوس کہ یہ غلطی ہوئی ——— ہمارے بزرگ اگر افریقہ
کے بجائے ہندوستان کا رخ کرتے تو بہت سستے داموں
میں غلام حاصل کر سکتے تھے۔ ایک ہندوستانی لڑکی نصف
ڈالر میں گویا بیس کروڑ ڈالر میں ہم ہندوستان کی پوری آبادی
خرید سکتے تھے اس سے زیادہ رقوم تو ہمارے یہاں ایک
یونیورسٹی قائم کرنے پر صرف ہو جاتی ہے۔" ۳۶

یہاں آکر ہمیں کرشن چندر کی تاریخی بصیرت کا قائل ہونا پڑتا ہے کہ انھیں بیتے ہوئے
اور موجودہ عہد کا کتنا صحیح، کتنا جاندار اور کتنا زندہ احساس ہے۔ اسی سلسلے میں ان کے
ایک اور افسانہ "موبی" کو لیجیے جس میں اس تاریخی سوجھ بوجھ اور بصیرت کا اظہار ہوتا
ہے۔ "موبی" میں جب ایک امریکی سیاسی کے ذریعہ یہ ہدایت کی جاتی ہے کہ وہ ہندوستانی
عوام سے کوئی تحفہ قبول نہ کرے کیونکہ یہ لوگ ایک معمولی اور حقیر سا تحفہ دے کر بہت بڑا انعام
پانے کے متمنی ہوتے ہیں تو کرشن چندر فوراً چونک پڑتے ہیں اور ان کی تاریخی بصیرت ایک
لاوے کی طرح پھٹ پڑتی ہے ——— اور وہ شیام کے الفاظ میں اس طرح
برس پڑتے ہیں:

"——— ٹھیک ہے مگر کاش یہ ہدایتیں آج سے
ڈیڑھ سو برس پہلے ایسٹ انڈیا کمپنی کے ملازموں کو دی
جاتیں ——— ہم تو اپنے تحفوں میں اپنا گھر لٹا بیٹھے۔
اس سے جو فائدہ ہمیں ہوا ہے وہ ساری دنیا جانتی ہے
تاریخ گواہ ہے کہ ہندوستان نے کبھی کسی کو نہیں لوٹا وہ
خود لٹتا رہا ہے۔ اور آج ہم پر یہ تہمت لگائی جاتی
ہے۔ اس تہذیب کے وارثین کی طرف سے جنھوں نے
ریڈ انڈین لوگوں سے اس کا سارا ملک ہتھیا لیا ———
خدا جانے اس وقت یہ ہدایتیں کیوں نہ دی
گئیں۔" ۳۷

کرشن چندر کی تاریخی بصیرت کے تعلق سے یہاں ریوتی سرن شرما کے وہ الفاظ یاد

آرہے ہیں جو انھوں نے اپنے ایک مضمون 'کرشن چندر کے ادب کے عقلی اور جمالیاتی عناصر' میں اس طرح پیش کیے ہیں جس سے موصوف کی دوررس نگاہ کا پتہ چلتا ہے —— وہ لکھتے ہیں :

"—— یہاں میں یہ واضح کرنا چاہوں گا کہ کرشن چندر میں "تاریخی شعور" ہے لیکن وہ "تاریخ زدہ" نہیں ہے۔ وہ تاریخ کا علم رکھتا ہے۔ اور اس میں اسے گہری دلچسپی ہے۔ لیکن ویسی نہیں جیسی انگریزی کے ناول نگار سروالٹر اسکاٹ کو یا اردو کے موقعہ پرست اور ہندی کے جن سنگھی ادیبوں کو —— کرشن چندر تاریخ کو ادبی مواد کے طور پر استعمال نہیں کرتا۔ وہ تاریخ کو انسانی شخصیت اور سماج کے ارتقاء کا ریکارڈ مانتا ہے اور اس کی روشنی میں انسان کے مستقبل کے تقاضوں کو سمجھنے کی کوشش کرتا ہے —— وہ تاریخ پرستوں کی طرح انسان کو پایہ ہر ارسالہ نہل پیر پڑا تھا نہیں کرتا۔ وہ تو الٹا دش ہر ارسالہ باقی مانندہ —— بربریت کو تاریخ کی معرفت پہچان کر دور کرنے کے لیے مزدور ہوتا ہے —— کرشن چندر تاریخ کی طرف پیچھے نہیں جاتا وہ تاریخ کو آگے اپنی طرف لاتا ہے" ۳۸

سماج میں عورت کی حقیقت کو لے کر دیگر مضمون نے بھی ناول لکھے ہیں مگر انھوں نے عورت کا ایک ہی پہلو پیش کیا ہے جیسے راجندر سنگھ بیدی، عصمت چغتائی، قرۃ العین حیدر، اور عزیز احمد وغیرہ۔ عصمت نے البتہ اپنے ناول "ٹیڑھی لکیر" شمن کا کردار سماج کی گتھیوں اور ترکیبوں کو سامنے رکھ کر تیار کیا ہے۔ مگر کرشن چندر نے عورت کے ہر پہلو نے پیش کیا ہے۔ وہ ایک ماں بھی ہے بیٹی بھی —— طوائف بھی ہے۔ بیوی بھی —— لیکن عورت کی ان مختلف حالتوں اور شکلوں کے پیچھے وہ سماجی رویہ کام کر رہا ہے۔ [illegible] عورت [illegible]

"— منوا بیٹی (بیٹھو!) بے عزتی کی لوٹ ہو گیا — ترنا غصے سے بولی۔

"اس میں بے عزتی کی کیا بات ہے" گوپی کی بڑی جھلا کر بولی۔

"میں بھی قسمت دیکھنے کے لیے ہاتھ کی ریکھا بتانے کے لیے بڑے بڑے گھروں میں جاتی ہوں۔ میں سب حال جانتی ہوں۔ اونچے گھروں کا — بڑھی لکھی لڑکیوں کا — پیٹ کے لیے ہی عورت شادی کرتی ہے اور مرد کی غلامی سہتی ہے — چاہے پانچ جماعت بڑھی ہو یا بیس جماعت آخر کو تو وہ شادی کرے گی۔ بچے جنے گی۔ اگر بچے جننا برا کام نہیں ہے تو ناچنا کیونکر برا ہو گا؟" ۳۹

کرشن چندر کی حقیقت نگاری کبھی سفاک صورت اختیار کر لیتی ہے اور ہمیں گہری سنجیدگی سے غور کرنے پر مجبور کرتی ہے۔ کبھی ان کا طنز شدید ہو جاتا ہے۔ کبھی وہ طنز کی شدت اور سختی کو مزاح کے ذریعے گوارہ بنا دیتے ہیں۔ اس لحاظ سے کبھی فنطاسی طریق کار اور کبھی تمثیلی اور کبھی محض سادہ بیان کو بروئے کار لاتے ہیں — ایک گدھے کی سرگذشت کا یہ اقتباس دیکھیے:

"— میں نے اکثر آدمیوں کے داماد ایسے بھی دیکھے ہیں جو جنگلی گدھے ہوں اتنے ہی کامیاب رہتے ہیں۔ اور بڑے بڑے عہدوں پر فائز کیے جاتے ہیں۔ اس لیے نہیں کہ وہ گدھے ہیں بلکہ اس لیے کہ وہ بڑے آدمیوں کے داماد ہیں۔ کسی بڑے آدمی کے لیے عقلمند ہونا ضروری نہیں ہے۔ اس کی ترقی کے لیے یہ امر کافی ہے کہ وہ بڑے آدمی کا داماد ہے۔" ۴۰

اس طرح ہم دیکھتے ہیں کہ کرشن چندر نے انسان کو سماج، وقت اور ماحول یا خارجی دھاروں سے الگ، آزاد، اور لاتعلق ہستی قطعی نہیں سمجھا جو اپنے خول میں رہ کر زندہ رہ

سکتا ہے۔ انسان کی ہستی سماج سے باہر کچھ نہیں۔ اس کی زندگی اور موت سماج میں رہ کر بھی بامعنی ہوتی ہے۔ اس لیے کرشن چندر کا کردار سماج کا جیتا جاگتا فرد ہے۔

حواشی

۱۔ نعیم الدین شکیب کاروانِ معیشت علی گڑھ ۱۹۵۲ء جنوری ص ۹۴۔۹۳

۲۔ " " " " ۹۵۔۹۴

۳۔ ڈاکٹر عتیق اللہ قدر شناسی دہلی ۱۹۷۸ء ص ۱۱۔۱۰

۴۔ عزیز احمد ترقی پسند ادب حیدرآباد ۱۹۴۵ء ص ۲۲

۵۔ کرشن چندر مجموعہ دل کسی کا دوست نہیں
افسانہ 'بلی اور وزیر' دہلی ص ۷۶۔۷۵

۶۔ کرشن چندر مجموعہ نغمے کی موت
افسانہ 'پنڈارے' جالندھر ۱۹۵۱ء بار دوم ص ۴۲

۷۔ کرشن چندر مجموعہ دل کسی کا دوست نہیں
افسانہ 'گلدان' دہلی ص ۴۷۔۴۶

۸۔ کرشن چندر مجموعہ ٹوٹے ہوئے تارے
افسانہ 'پورب دیس ہے دلی' دہلی ۱۹۴۷ء ص ۴۱

۹۔ کرشن چندر مجموعہ دل کسی کا دوست نہیں
افسانہ 'وزیروں کا کلب' دہلی ص ۱۴۱

۱۰۔ عتیق اللہ قدر شناسی دہلی ۱۹۷۸ء ص ۱۴۔۱۳

۱۱- کرشن چندر — محبت بھی قیامت بھی — دہلی ۱۹۷۷ء فروری — ص ۲۵

۱۲- کرشن چندر — زندگی کے موڑ پر — دہلی ۱۹۷۵ء بار چہارم — ص ۶۴-۶۳

۱۳- کرشن چندر — مجموعہ نظارے — دہلی ۱۹۴۹ء مئی — ص ۱۴۰

۱۴- ڈاکٹر فردوس فاطمہ — مختصر افسانے کا فنی تجزیہ — الٰہ آباد ۱۹۷۵ء بار اوّل — ص ۴۹-۴۸

۱۵- کرشن چندر — مجموعہ نظارے — دہلی ۱۹۷۷ء بار چہارم — ص ۱۳۶

۱۶- کرشن چندر — مجموعہ زندگی کے موڑ پر، افسانہ 'بالکونی' — دہلی ۱۹۷۷ء بار چہارم — ص ۱۳۶

۱۷- سید محمد عقیل — تنقید اور عصری آگہی — الٰہ آباد ۱۹۷۶ء جون — ص ۲۰۸

۱۸- کرشن چندر — مجموعہ زندگی کے موڑ پر، افسانہ 'بالکونی' — دہلی ۱۹۷۷ء بار چہارم — ص ۱۳۱-۱۳۰

۱۹- وقار عظیم — نیا افسانہ — علی گڑھ ۱۹۷۷ء — ص ۸۸-۸۷

۲۰- کرشن چندر — مجموعہ نغمے کی موت، افسانہ نیلی شلوار — جالندھر ۱۹۵۱ء بار دوم — ۹۱-۹۰-۸۹

۲۱- " — افسانہ ہم سب خلیفہ ہیں — " — ص ۱۲۳

۲۲- اطہر پرویز — اردو کے تیرہ افسانے — علی گڑھ ۱۹۷۶ء — ص ۱۱

۲۳- کرشن چندر — میری یادوں کے چنار — لاہور — ص ۱۹-۲۱۶

۲۴- ڈاکٹر قمر رئیس — تلاش و توازن — ص ۲۷

۲۵- کرشن چندر — غدار — دہلی ۱۹۶۷ء جنوری — ص ۱۰۹

۲۶- " — " — " — ص ۸۷-۸۶

۲۷- " — " — " — ص ۸۹

۲۸- ڈاکٹر سید عبدالحی رضا — کرشن چندر اپنے نظریات کی روشنی میں — ماخوذ شاعر کا کرشن چندر نمبر، بمبئی ۱۹۶۷ء — ص ۵۷-۱۵۶

۲۹۔ کرشن چندر مجموعہ اجنتا سے آگے

افسانہ 'بت جاگتے ہیں' بمبئی ۱۹۴۸ء بار اوّل ص ۹۴-۹۳

۳۰۔ کرشن چندر ایک عورت ہزار دیوانے دہلی ۱۹۶۰ء جون بار دوم ص ۳۴-۱۳۳

۳۱۔ ڈاکٹر اعجاز حسین مختصر تاریخ ادبِ اردو دہلی ص ۳۵۵

۳۲۔ کرشن چندر افسانہ 'پالنا'

ماخوذ بیسویں صدی دہلی ۱۹۶۰ء دسمبر ص ۱۱

۳۳۔ محمد حسن عسکری ساقی لاہور ۱۹۴۱ء اگست

۳۴۔ کرشن چندر ایک عورت ہزار دیوانے دہلی ۱۹۶۰ء جون بار دوم ص ۱۸

۳۵۔ ؍؍ دادر پل کے بچے دہلی ۱۹۶۰ء ص ۱۱۵

۳۶۔ ؍؍ ان داتا دہلی ۱۹۵۹ء اپریل ص ۲۱

۳۷۔ ؍؍ مجموعہ ان داتا

افسانہ 'موبی' ؍؍ ص ۸۱

۳۸۔ ریوتی سرن شرما کرشن چندر کے ادب کے عقلی اور جمالیاتی عناصر

ماخوذ شاعر کا کرشن چندر نمبر، بمبئی ۱۹۶۷ء ۹۷-۱۹۶

۳۹۔ کرشن چندر ٹرک واپس جاتی ہے دہلی ۱۹۶۱ء مارچ ص ۷۷

۴۰۔ ؍؍ ایک گدھے کی سرگزشت دہلی ص ۱۱۷

باب : ۴

اِظہار و اُسلوب

ادبی تخلیق نام ہے مواد و اسلوب کی مکمل وحدت کا ——— موضوع جو مواد بھی ہے خام مواد بھی نقطۂ نظر بھی ہے اور نظریہ بھی ——— موضوع ہی عین تصور ہے۔ جس سے فن کار کے انفرادی میلان کا پتہ چلتا ہے۔ علمی تحریر اپنے موضوع میں ایک قطعی اور استدلالی صورت رکھتی ہے۔ جب کہ ادبی تخلیق نام ہے ایک ترکیب SYNTHESIS کا ———

یہی وجہ ہے کہ علمی تحریر اپنے تجزیاتی عمل سے پہچانی جاتی ہے۔ اگر کہیں اسے مفروضات سے کام لینا پڑتا ہے تو یہ مفروضات محض کسی معقول نتیجے تک پہنچنے کا ایک ذریعہ ہوتے ہیں مختلف دلائل و شواہد کے حوالے سے علمی موضوع کی تشریح و تعبیر کی جاتی ہے۔ اس نوع کا نظم و ضبط، تسلسل، وضاحت اور قطعیت، منطقی طریق کار، ادبی تخلیق سے پرے کی چیز ہے۔ ادبی تخلیق میں مواد کو از سرِ نو تخلیق کیا جاتا ہے۔ تخیل کی تخلیقی قوت مواد کی شکل بدل دیتی ہے۔ فن کار تخلیقی زبان اور زبان کے جوہر کو آزماتا ہے کہ ادب میں زبان کا عمل اور ادبی روایات کا تاریخی عمل دونوں ہی حقیقت پر اثر انداز ہوتے ہیں۔ حقیقت خود اپنے آپ میں فعال و پہلودار شئے ہے۔ تفصیل سے گزرنے کے بعد حقیقت ایک نئی حقیقت کی صورت اختیار کر لیتی ہے۔ اس کا مطلب قطعی یہ نہیں ہے کہ ادبی تخلیق میں تخیل یا زبان کا عمل حقیقت کے اظہار میں مانع آتا ہے۔ یا حقیقت کو مسخ کرتا ہے ——— دراصل تخیل، حقائق کے دیگر مضمرات و امکانات کو دریافت کرتا اور نئے نئے انضمامات و ترمیمات سے گزارتا ہے۔ نئی حقیقت جسے ارسطو نے تخلیقی حقیقت کا

نام دیا ہے اپنی اصل اور آخری شکل ہر دو صورت میں مادّی، حقیقی و اقعی بلکہ تاریخی ہوتی ہے۔ ادیب کا کام حقیقت کے تاثر کو جمالیاتی واحدے میں ڈھالنے سے عبارت ہے۔ انضمام کی یہ صورت ایک ایسی وحدت کو مرکوز ہے جس میں کئی عناصر مجتمع ہوتے ہیں۔ انھیں علاحدہ علاحدہ کر کے دیکھنا ناممکن سا ہے۔ بعض ادبی نقّاد سائنسی معروضیت کے طریقے سے ان عناصر کو ایک دوسرے سے علاحدہ کر کے بھی دیکھتے ہیں ——— بعض اس عمل میں کامیاب بھی ہوئے ہیں اور بعض کی مساعی سعیٔ نامشکور ثابت ہوئیں۔ تخلیقی شہ پارے میں مواد اور اسلوب ایک ہی حقیقت کے دو پہلو ہیں۔ دونوں کی نامیاتی باہمی شرکت کا نام تخلیق ہے۔

تلفیظ جسے انگریزی میں ... DICTION کہتے ہیں لفظ کاری کا عمل ہے۔ لفظ اصوات کے مجموعے کا نام ہے۔ مصرعے یا جملے کی ترتیب میں اصوات کی نشست بھی ایک اہم کردار انجام دیتی ہے۔ لفظ "اچھا یا بُرا" نفیس و کریہہ نہیں ہوتا بلکہ اس کا طرز استعمال ہے جو مصرعے یا جملے کی پوری ساخت کو نفیس یا گھٹیا بنا دیتا ہے ——— تلفیظ کی دو واضح صورتیں ہیں:

۱۔ سادہ و سلیس (راست)

۲۔ پیچیدہ و صناعانہ (ناراست)

سادہ و سلیس طرز ادائیگی میں جذبے کا اظہار مانوس لفظیات، مانوس لفظی ساختوں کے ذریعے کیا جاتا ہے۔ نحو کی ساخت بھی متداول اور قواعد کی رو سے صحیح ہوتی ہے۔ ایسی تلفیظ میں بالعموم صنائع بدائع کے استعمال سے پرہیز کیا جاتا ہے۔ روزمرّہ کی سیدھی زبان اور محاورات پر اکتفا کی جاتی ہے۔ محاورات استعاروں کی لپیا صورتیں ہیں۔ اس لیے وہ واضح اور مانوس ہوتے ہیں۔ جیسے میر امن کی با محاورہ سلیس زبان۔ اس نوع کی تلفیظ میں سلاست ہوتی ہے۔ لیکن سلاست کسی تخلیق کی کمزوری نہیں ہوتی۔ سلاست کا اپنا حُسن ہے جس سے جذبے کی مدھم اور تیز آنچ اور تجربے کی سچائی ظاہر ہوتی ہے ——— جیسے میر تقی میر کا کلام۔

جہاں تک پیچیدہ تلفیظ یا ناراست تلفیظ کا تعلق ہے اس طرز میں صنائع بدائع کا استعمال کیا جاتا ہے۔ اسلوب کے پرستار، اسلوب کی خارجی بُنت، بندش کی چستی، نت نئی مشابہتوں، قافیہ بندی اور نامانوس لفظی ساختوں کو ترجیح دیتے ہیں۔ علامتی طرز اظہار کو بھی اسی طریق کار کی

ایک شق سے تعبیر کیا جاتا ہے۔ اور کیا جانا چاہیے۔

تلفیظ اہی ایک سطح پر اسلوب کی وضع قائم کرتی ہے۔ اور دوسری سطح پر مواد سے اس کا گہرا تعلق ہے بلکہ مواد ہی اسلوب اور اسلوب ہی مواد ہے۔ بعض خارجی سطح پر اسلوب کے تجزیے کے لیے لفظوں کے باہمی ربط وضبط اور نامیاتی تعلق پر غور کرنا ضروری ہوتا ہے وہ رومان انقلاب اور حقیقت و التباس کی کشمکش جو فیض، مجاز اور مخدوم جیسے ترقی پسند شعراء کے کلام میں نمایاں تھی، کرشن چندر کے فن کا بھی نمایاں وصف تھی۔ یہی صورت حال کرشن چندر کی زبان اور اسلوب میں بھی واضح ہے ——— باوجود اس کے کرشن چندر کی زبان کو خالص رومانی زبان بھی نہیں کہہ سکتے وہ اول وآخر حقیقت پسند ہیں۔ بلکہ انقلابی اور سماجی حقیقت پسند ہیں۔ کرشن چندر اس حقیقت پسند رجحان کی بے رسی کو تخیل کے آمیزش سے گوارہ بلکہ خوبصورت بنا دیتے ہیں۔ اس طرح ان کی تخلیق کی تاثراتی قوت دہ چند بڑھ جاتی ہے اور کرشن چندر اپنے مقصد میں کامیاب ہو جاتے ہیں۔

ایک کمیٹیڈ یا وابستہ فن کار کے لیے فن کی ذمہ داری ایک بڑا مسئلہ ہوتی ہے ایک بڑا فن کار ہمیشہ جمالیاتی قدروں کا احترام کرتا ہے۔ کسی بھی سماجی مسئلے کو وہ کمالِ حسن کے ساتھ فنی مسئلہ بنا دیتا ہے کہ ایک تخلیق کار کا اس موضوع یا مسئلے کے تعلق سے کیا تاثر ہے ——— سیاست بھی اس کا موضوع ہو سکتا ہے۔ لیکن اپنے اظہار میں وہ سیاسی نہیں ہوتا۔ بلکہ ایک ایسے انسان کا رول انجام دیتا ہے جس کی دانش کے سلسلے ماضی، حال اور مستقبل کو محیط ہوتے ہیں۔ اس کا نقطۂ نظر خالص بشری ہوتا ہے۔ وہ بشری نقطۂ نظر ہی سے تمام انسانی مسائل پر غور کرتا ہے اور ادب کے جمالیاتی تقاضوں کے مطابق اظہارِ خیال کے مرحلے سے گزرتا ہے۔

کرشن چندر کے یہاں حقیقت کی مختلف جہتیں نظر آتی ہیں بعض اوقات تو فکر کے یہ مختلف دھارے اپنے انفرادی خدوخال کے ساتھ واضح نظر آتے ہیں اور بعض اوقات ایک دوسرے میں اس طرح گڈمڈ ہو جاتے ہیں کہ ان کو ایک دوسرے سے علاحدہ کر کے نہیں دیکھا جا سکتا فکر کے ساتھ ساتھ زبان بھی حقیقت کی مختلف صورتوں کے ساتھ ظاہر ہوتی ہے۔ کرشن چندر کی سب سے بڑی قوت جہاں ان کا فکری نصب العین ہے وہیں دوسری جانب اظہار بیان پر ان کی قدرت بھی ہے۔ اظہار بیان کے جتنے بھی اسالیب اور جتنے بھی انداز ہیں کرشن چندر نے قریباً قریباً سب کو کمالِ خوبی سے اپنے افسانوں میں

پڑتا ہے :

کرشن چندر کو منظر نگاری میں کمال حاصل ہے۔ مگر یہ منظر نگاری محض بے جان اور سپاٹ نہیں۔ بلکہ زندگی آمیز ہے۔ کرشن چندر جب کسی منظر کو اپنے لفظوں میں بیان کرتے ہیں تو اس میں زندگی بھی رواں دواں نظر آتی ہے ——— مثلاً درج ذیل کا اقتباس دیکھیے :

"——— وہ قصبے سے باہر کھیتوں کی طرف نکل گیا ——— آسمان پر ستارے بکھرے ہوئے تھے اور فرشِ زمین پر شبنم کے لاکھوں قطرے اُبھر رہے تھے۔ گم ہوتے ہوئے اندھیرے کی خنکی میں ایک عجیب سی تازگی تھی اور جاگتی ہوئی نور کے سحر میں ایک نیا حسن، کیکر اور شیشم کے درختوں پر نہ دکھائی دینے والے جھینگے ابھی تک بین بین کیے جاتے تھے اور کوئی نامعلوم پرندہ کوکو کو ہو رہا تھا۔ بیر کی جھاڑیوں پر گھاس کے تنکے ابھی تک پڑے ہوئے تھے اور پتوں کے درمیان گول گول بیروں سے شبنم کے موتی اس طرح لگے ہوئے تھے گویا صندل کے منہ دھلکے ہوئے ہوں۔ زمین جیسے لمبے لمبے سانس لے کر بیدار ہو رہی تھی ——— کھیتوں کے کنارے پر اُگی ہوئی گھاس میں ہرے اور نیلے نیلے پھول اپنی آنکھیں کھولنے لگے، پھر روشنی کی لکیر بڑھتی ہوئی دکھائی دی۔

ساری کائنات نغمہ ریز تھی اور زمین محور پر گھومتی ہوئی ناچ رہی تھی۔ اس دلکش، دل فریب اور ابدی رقص کے سامنے انسانی زندگیاں اس کی مسرتیں اور غم کس قدر ہیچ تھے ان کا منبع نامعلوم اور ان کی منزل ناپید۔ مور کے چھتر پر مختلف رنگوں کی جھلکیاں بدلتی جاتی تھیں ارغوانی ——— آسمانی ——— دھانی ——— خوشیاں، غم

رہ گیا تھا ـــــــ پرکاش نے سوچا یہ زمین ناچتی جائے گی۔ یہاں تک کہ انسانی زندگی اس کی تہذیب، تمدن اس کے دعاوی باطل، راکھ کا ڈھیر ہو جائیں گے۔ زمین چاند کی طرح خاموش اور مغرور ہو جائے گی لیکن پھر بھی یہ زمین ناچتی جائے گی۔ ہم کیسے قدر حقیر ہیں ـــــــ پرکاش نے سوچا، پھر تینوں پرسوں کے ہوئے تلدوں کی طرح یکایک کیکر کے ایک درخت کی چوٹی پر بیٹھا ہوا ایک کوا چیخ اٹھا اور ساری کائنات میں اجالا ہی اجالا ہو گیا۔ زمین کا رقص رک گیا۔ پتے کی بین بین بند ہو گئی۔ مور اور مورنی مغرب میں آموں کے جھنڈ کی طرف پرواز کر گئے۔ اور پرکاش کھیتوں میں دوڑتا دوڑتا رک گیا اور کہنے لگا: ہائے وہ صبح کی رانی کہاں گئی۔" (۱)

منٹو کے بارے میں مشہور ہے کہ وہ جزئیات نگاری میں ید طولیٰ رکھتا ہے۔ اور واقعے کی ایک ایک پور کو اجاگر کر دیتا ہے لیکن ناقدین کی یہ رائے کرشن چندر کے افسانوی ادب سے چشم پوشی کے باعث ہے ورنہ کرشن چندر اس سلسلے میں منٹو سے کہیں آگے ہیں ـــــــ وہ چاہے منٹو ہوں یا بیدی، یہ بات قابل ذکر ہے کہ دونوں ہی فن کار بالآخر اختصار پسند ہیں، اور پھر یہ دونوں جذبات کو جوں کا توں پیش کر دیتے ہیں جب کہ کرشن چندر جذبات نگاری کے ساتھ ساتھ اس کا تجزیہ اور توضیح بھی کرتے جاتے ہیں جس سے زندگی کا وہ مکروہ پہلو جو فنکار کا مطمح نظر ہے قاری کے لیے قابل قبول ہو جاتا ہے اور وہ اس سے اجنبیت محسوس نہیں کرتا۔ درج ذیل اقتباس دیکھیے... جس میں ایک ایسے کردار کی تصویر کشی کی گئی ہے جو آزادی پسندوں کا مخالف ہے اور انگریز حکومت کا مداح ـــــــ مصنف نے اس کردار کا شخصی خاکہ کھینچتے ہوئے اپنی نفرت کا اظہار اس طرح کیا ہے:

"ـــــــ لالہ جگن ناتھ کھتری اپنے میلے دانت نکال کر ہنسے اور مجھے ان کے منہ سے ایک عجیب قسم کی غلیظ بساند کچاند بھکواند آئی۔ ایسی کراہت آمیز ہنسی بھی ان کی

معلوم ہوا سارے کمرے میں کسی نے گند کی اچھال دی ہو۔
ایسا معلوم ہوتا تھا کہ یہ لبلبو جسم سے نہیں روح کے
ذرے ذرے سے پھوٹ رہی ہے۔ میں رستے میں ان کا
بھانپ جاتا ہوں ——— خیر!

لالہ جگن ناتھ کا قد ناٹا اور جسم موٹا ہے۔ ان کے
چہرے کا رنگ ان کے کارخانے کے تیار کردہ ٹرنکوں کی
طرح سیاہ ہے۔ لالہ جی کی کھال بھی اپنی چادروں کی طرح
مضبوط اور گٹھیلی معلوم ہوتی ہے۔ سنا ہے جوانی میں
بہت کسرت کرتے تھے ——— لیکن اب باتیں بہت
کرتے ہیں۔" ۲

کرشن چندر کے فن کا سب سے بڑا کمال یہ ہے کہ اس نے اپنے قاری کے لیے مسائل کبھی پیدا نہیں کیے بلکہ مسائل کو آسان اور تخلیقی انداز میں برت کر سمجھنے پر مجبور کر دیا ——— منٹو کی طرح حیرت خیز واقعات پیش نہیں کیے اور نہ ہی پڑھنے والوں کو چونکانا ان کا مقصد رہا۔ انھوں نے جو کچھ بھی محسوس کیا تخلیقی آمیزش کے ساتھ پیش کر دیا۔

خواہ کسی شخصیت کا تجزیہ ہو یا واقعے کا بیان یا کسی منظر کی تصویر کشی، کرشن چندر کا زورِ قلم ہر جگہ اپنے جوہر دکھاتا ہے۔ ان کا ایک ایک لفظ جادوئی تاثر سے لبریز ہوتا ہے۔ لفظوں کو برتنے میں جو قدرت کرشن چندر کو حاصل تھی وہ کسی اور اردو کے دوسرے ادیب کو میسر نہ آسکی

ڈاکٹر محمد حسن کا یہ بیان اپنی جگہ بالکل درست ہے کہ:

" ——— ابوالکلام آزاد اور رشید احمد صدیقی کے بعد لفظوں کا سب سے بڑا جادوگر کرشن چندر تھا جس کے قلم سے نکلنے والا ہر لفظ نور سے اٹھتا تھا۔ کرشن کے لیے لفظ کبھی کھیل نہیں رہے۔ ان گنت تیز اور بے شمار نہیں دکھنے والے نگینے تھے ان سے وہ ہزاروں رنگ برنگے موقعے بنا رہے تھے۔ نقشے بنایا کرتے تھے۔ خیال کے ایسے مرکبات بنا دیتے، بگاڑ دیتے تھے کہ افسانہ یا مقالہ کسی شاعرانہ داں کا محمل

معلوم ہوتا تھا۔" (۳۰)

سماجی حقیقت پسندی

کرشن چندر محض رومانی ہی نہیں تھے بلکہ ایک سماجی حقیقت نگار بھی تھے جہاں ایک طرف ان کا فن تخیلات کی ایک نئی کائنات خلق کرتا تھا وہیں دوسری طرف پیش آنے والے سماجی مسائل کا بیان بھی ان کے یہاں بڑی حقیقت پسند زبان میں ملتا ہے وہ ایک رومانی باغی ہی نہیں بلکہ سماجی مسائل کو سمجھ کر ان سے نبرد آزما ہونے والے ایک دانش مند فرد بھی تھے انھوں نے محض خواب ہی نہیں دکھائے بلکہ وہ خواب کس طرح سچ ہو سکتے ہیں یہ بھی بتایا۔ سماجی مسائل کے اظہار میں ان کی زبان بہت ہی ڈھلی ڈھلائی اور تاثر انگیز ہوتی ہے:

"—— گالی اور بخشش بیورے کی زندگی کے محور ہیں۔ کبھی اسے پہلے گالی ملتی ہے اور پھر بخشش —— کبھی پہلے بخشش بعد میں گالی —— ہر حالت میں وہ خوش رہتا ہے۔ اور انگریزی سیاست کی سب سے بڑی غلطی یہ ہے کہ وہ اپنے بیروں سے ہندوستانی قوم کا اندازہ کرتے ہیں۔ وہ پوری ہندوستانی قوم سے اپنے بیروں کا سا سلوک کرتے ہیں اور چاہتے ہیں کہ ہندوستانی بھی ان سے بیروں کی طرح خوش رہیں —— اب ان ہندوستانیوں کی کور ذوقی کا کیا کیا جائے کہ وہ کیسی حالت میں بھی مطمئن نظر نہیں آتے نہ وہ گالی پسند کرتے ہیں نہ بخشش۔" ۴۱

ترقی پسند ادیبوں کے فنی شہ پارے اگر دیگر لکھنے والوں سے منفرد اور ممتاز ہیں تو اس کی ایک وجہ یہ بھی ہے کہ انھوں نے مواد اور موضوع کو کبھی الگ الگ کر کے نہیں برتا۔ ان کے نزدیک اسلوب اور مواد دونوں ایک دوسرے کے لیے لازم و ملزوم ہیں۔ انھوں نے کبھی موضوع کو ہیئت پر اور ہیئت کو موضوع پر ترجیح نہیں دی۔ اسلوب کے ضمن میں موضوع اور ہیئت کی بحث جدید ناقدین کی جانب سے اٹھائی گئی اور جمالیات کی آڑ میں فن کو ذہنی عیاشی کا سامان ٹھہرانے کی کوشش کی گئی —— مگر ترقی پسند کبھی بھی اس فضول کی بحث میں نہیں الجھے۔ کیونکہ وہ

جاتے تھے:

"۔۔۔ مواد کو ہئیت یا ہئیت کو مواد پر حاوی کر دینے کی کشمکش میں نہ ادب باقی رہتا ہے اور نہ اسلوب۔ اسلوب کوئی خارج سے مسلط کی جانے والی شے نہیں ہے بلکہ یہ ادب کے اندر سے نمو کرتا ہے۔" ۵

کرشن چندر بھی چونکہ مارکسی نقطۂ نظر کے حامل تھے اس لیے ان کے یہاں ہمیں موضوع اور ہیئت کا تضاد نظر نہیں آتا بلکہ یہ تمام چیزیں اور یہ مباحث ان کے فن کے سامنے کوئی حیثیت نہیں رکھتے۔ ان کے یہاں ہر خیال ہر موضوع ایک نئے ڈکشن میں ظاہر ہوتا ہے۔ کرشن چندر نے زبان و بیان کے سلسلے میں بھی اجتہاد سے کام لیا ہے۔ انھوں نے مختلف کردار پیش کیے ہیں جن کی ایک اپنی مخصوص تہذیب ہے اور اپنی ایک مخصوص زبان ہے۔ جیسے بمبئی کی فلم انڈسٹری کی زبان ۔۔۔ درج ذیل اقتباس دیکھیے:

"۔۔۔ آپ میری بیٹی کو فلم میں ہیروئن لینا چاہتے ہیں؟"

"جی ہاں ۔۔۔ گلشن دیو بولا۔

مگر فلم میں تو ہیروئن کو لاکھوں روپے ملتے ہیں ۔۔۔ جنک راج نے پوچھا۔

"مگر کب ملتے ہیں ۔۔۔ یہ بھی تو سوچو ۔۔۔ گلشن دیو بولا۔ پہلے سے دو تین سال تو اِدھر اُدھر پکچروں میں لڑکی دھکے کھاتی ہے۔ دو سو نمبر، پانسو نمبر، سات سو نمبر، کوئی پکچر فیل ہوئی کوئی پاس ہوئی۔ کسی نے کام دیا کسی نے نہیں دیا ۔۔۔ مل گئے پیسے تو چار دن مزا کر لیا نہیں تو فاقے کرنے لگے ۔۔۔ کوئی ٹھیک ڈھنگ سے پبلسٹی نہیں کرتا۔ کس کو غرض پڑی ہے کہ ایک پکچر کی ہیروئن کے لیے پبلسٹی کرے۔ یہ بھی کوئی عزت کی زندگی ہے۔ آج اس کی خوشامد، کل اس کی خوشامد ۔۔۔ ہیرو کے سامنے ہاتھ جوڑو، ڈائریکٹر کو سلام کرو، کیمرہ مین کے آگے سر جھکاؤ، اخبار کا رپورٹر

آ جائے تو بلیسنگ کے لیے دھنکی بلا دُ" ــــــ دہلی کو پیدا سب کچھ کرنے کی ضرورت نہیں ہے، ہماری فلم کمپنی سب سے پرانی ہے، عجب دار ہے" ۲

کرشن چندر کے افسانوی فن میں اطناب کی مختلف صورتیں پائی جاتی ہیں۔ ایک صورت تو یہ ہے جب وہ کسی واقعے کی تفصیل یا کسی منظر کی جزئیات پیش کرتے ہیں۔ اور اتنے خوبصورت انداز میں پیش کرتے ہیں کہ افسانے میں ان کی یہ طول کلامی ناگوار نہیں گزرتی بلکہ افسانے کے حسن میں ایک طرح کا اضافہ ہی ہوتا ہے۔ یہ وہی آرٹ ہے جس کی طرف انہیں نے بڑی خوبصورتی سے اشارہ کیا تھا کہ . . . اک رنگ کا مضمون ہو تو سو رنگ سے باندھوں، کرشن چندر بھی اپنے فن میں صناعی سے کام لیتے ہیں اور ایسے ایسے گل بوٹے سجاتے ہیں جس سے پوری فضا مہک اٹھتی ہے۔

مگر بعض اوقات کرشن چندر کے یہاں اطناب کی ایسی مثالیں بھی مل جاتی ہیں، جنھیں پڑھنے کے بعد لگتا ہے کہ وہ غیر تخلیقی زبان استعمال کر رہے ہیں۔ اور یہ اکثر ان کے ساتھ اس وقت ہوتا ہے جب وہ کسی سیاسی یا قومی یا بین الاقوامی مسئلہ پر اظہار خیال کرتے ہیں۔ یہاں ان کی زبان صحافیانہ ہو جاتی ہے۔ آئیے اس کی بھی ایک مثال دیکھ لیں:

" ــــــ اور پھر میں نے آپ سے پوچھا ــــــ کس لیے ہم نسل کو بلند کر کے چلتے ہیں اور کس لیے ہم اپنی برتر تہذیب کا ڈھنڈورا پیٹتے ہیں؟ اور کیوں ہم اپنے جرم کا اقبال کرنے سے قاصر ہیں ــــــ اور یہ نامکمل نابخت تہذیبیں اپنے دامن میں کتنے گہرے اندھیروں کو چھپا کر رکھتی ہیں۔ یہ ہندو تہذیب اور یہ مسلم تہذیب، عیسائی تہذیب اور سکھ تہذیب، یوروپی تہذیب اور ایشیائی تہذیب ان چمکتی ہوئی تہذیبوں کے اندر کتنی کھائیاں، کیسی کیسی خوفناک تاریکیاں مستور ہیں ــــــ لیکن وہ بتاتے نہیں ہیں۔ وہ جو سب دروز ان تہذیبوں کا ڈھنڈورا پیٹتے ہیں۔ وہ بتاتے نہیں ہیں۔ اور جو کچھ وہ بتاتے ہیں وہ بہت ہی

خوبصورت، پُرشکوہ اور شاندار ہوتا ہے۔ اور اگر کوئی جرأت
کر کے اس تہذیب کی خوش نما قبا کو ہٹا کے دیکھنا چاہے
تو اسے غدار سمجھ کر اسے قتل کر دیا جاتا ہے یا اس کی پیٹھ
میں تیر بھونک دیا جاتا ہے" —— ۷

بعض اوقات کرشن چندر پر اپنا نظریہ اس حد تک غالب ہو جاتا ہے کہ وہ بغیر
سوچے سمجھے ایک جذباتی انسان کی طرح گفتگو کرنے لگتے ہیں۔ اور بعض اوقات یہ
کیفیت طول طویل خود کلامی کی حد تک پہنچ جاتی ہے —— مثلاً بالکونی کا درج ذیل
اقتباس دیکھیے:

"—— عبداللہ نے بھی کبھی ایسے خواب دیکھے تھے۔
اب بھی اپنے بیٹے کے لیے شب و روز ایسے ہی سپنے دیکھتا ہے۔
انسان کو سپنوں کی دنیا کیوں پیاری ہے۔ اور کیوں وہ ان سپنوں
کو حقیقت نہیں بنا لیتا —— سورج، چاند، ہوا کی طرح
اگر زمین اور اس کی ساری پیداوار بھی انسانوں میں مشترک ہو
جائے، تو پھر گھر ان سُندر سپنوں کا جگمگاتا ہوا شیش
محل بن جائے —— پھر انسان ایسا کیوں نہیں کرتا۔ وہ
کیوں غاصب ہے۔ اشتراکی کیوں نہیں۔ کیا اس میں ہی اتنی
سی بھی عقل نہیں کہ اس سیدھی سادی سی بات کو سمجھ
لے" —— ۸

کرشن چندر کے طنز کی ایک بڑی طاقت ان کا اسلوب بیان ہے جو اپنے موضوعات
کے ساتھ ساتھ بدلتا رہتا ہے یہی وجہ ہے کہ جس طرح ان کی تکنیکوں میں تنوع ہے اسی طرح
ان کی زبان اور ان کے اسلوب میں بھی رنگارنگی اور پہلوداری ہے —— احتشام حسین
لکھتے ہیں:

"—— طنز میں حقیقت پیچیدہ ہو کر اندازِ بیان کے
لوازم کے ساتھ رونما ہوتی ہے۔ اس میں تشبیہ اور استعارے
کم بیچ ہوتے ہیں، تمثیلوں کی طرف اشارے ہوتے ہیں اور

علامات و تلمیحات کے پردے، طنز میں وار کبھی سیدھا نہیں ہوتا اور اگر کبھی سیدھا ہو تو ہلکی سی خراش ڈال کر گزر جاتا ہے۔ طنز کی سنجیدہ اور چھپی ہوئی حقیقت کی شمعیں کچھ تو انداز بیان سے کھلتی ہیں اور کچھ پڑھنے والے کے تخلیقی ذہن کی سنجیدگی سے کیونکہ طنز نگار کا مقصد اگر محض انفرادی اور ذاتی غم و غصے کا اظہار نہیں رہے تو اس کا تخاطب عقل اور عمومی تصورات سے ہوتا ہے۔" ۹

کرشن چندر نے مذہبی رسوم پر بھی بہت گہرے طنز کیے ہیں۔ کیونکہ وہ جانتے ہیں کہ ان رسوم و عقائد کے پیچھے انسان کا استحصال کیا جاتا ہے۔۔۔ "شکست" کا ایک منظر دیکھیے جب شیام ستیا کنڈ اپنی والدہ کے ساتھ جاتا ہے ——— وہاں جانے کے بعد اس کے تاثرات کیا ہیں، یہ دیکھیے:

"——— شیام کی والدہ آہستہ آہستہ کہہ رہی تھیں، دھنیہ ہو ستیا دیوی دھنیہ ہو ——— دیا سلائی کی مدھم روشنی میں ستیا کنڈ کا پانی اور بھی تاریک نظر آنے لگا۔ ساری فضا میں ایک عجیب سی اداسی چھائی تھی اور جب دیا سلائی بجھ گئی تو یہ اداسی اور بھی بڑھ گئی اور سناٹا گہرا ہو گیا۔ صرف جانوروں کی سانسوں کی آواز سنائی دیتی تھی۔ شیام کے سارے جسم میں جھرجھری سی آئی تو یہ ستیا کنڈ تھا۔ رام لکشمن دونوں کے کنڈ اندھیارے میں رہے لیکن ستیا کنڈ پر ہولناک رات کی تاریکی مسلط تھی اور ستیا دھرتی کی بیٹی کے آخری دن یاد آئے اور وہ چودہ سال اپنے خاوند کے ہمراہ جنگلوں میں گھومتی رہتی تھی ——— وہ ایک ظالم راجہ کے جنگل میں پھنس کر لنکا کے ایک باغ میں اپنی عصمت کو بچاتی ہوئی برہ کے دن کاٹ رہی تھی اور جب وہ برہ کے دن پورے ہو گئے اور دن سنیاس ختم ہو گیا تو مسرت کے چند مختصر ایام کے بعد ایک جاہل دھوبی

دکے کبھی نہ ہو ۔ سو کی زندگی میں ایک بیابان باس شروع ہوا۔ نیا، آخری، ابدی، وہ بن باس جو ایک دفعہ شروع ہو کر پھر کبھی ختم نہ ہوا۔ اسی لیے تو سنیتا کنڈ تاریک ہے، خاموش ہے، اداس ہے، اتھاہ ہے، شیام کو احساس ہوا جیسے سنیتا کنڈ میں ساری ہندوستانی سماج کی عورتوں کے آنسوؤں جھلک رہے ہوں۔ جن کی زندگیاں صدیوں سے تاریک، خاموش اور اداس ہیں اور شیام کو اپنے احساس کی تلخی میں یہ بالکل مناسب معلوم ہوا کہ سنیتا کنڈ سب سے نیچے بنایا گیا تھا۔ نیلے آسمان کے مسرت بھرے نور سے دور ایک سنگلاخ چٹان کی چھاتی میں چاروں پتھر کی دیواروں کے بیچ جہاں روشنی کبھی دراز میں گر کر بھی نہیں پہنچ سکتی تھی۔ یہی ہندوستانی عورت کی صحیح جگہ ہے سب سے نیچے قدموں میں۔" (۱۰)

اس سے اندازہ ہوا ہوگا کہ کرشن چندر اسلوب بیان کی سطح پر بھی حقیقت نگار واقع ہوئے ہیں اور ان کی یہ حقیقت یک رُخی نہیں بلکہ ہمہ جہتی ہے، متنوع ہے اور اس حیثیت سے بھی ان کا کوئی دوسرا شریک نہیں۔

حواشی

۱۔ کرشن چندر زندگی کے موڑ پر دہلی ۱۹۷۷ء بار چہارم ص ۶۹-۶۸-۶۷

۲۔ کرشن چندر دلکش افسانے دہلی ۱۹۶۴ء ص ۵۰-۴۹

۳۔ محمد حسن کرشن چندر نمبر بمبئی ۱۹۷۷ء ص ۲۵

۴۔ کرشن چندر زندگی کے موڑ پر دہلی ۱۹۷۷ء بار چہارم ص ۱۱۰

۵۔ ڈاکٹر عصمت جاوید وجدان الہ آباد ۱۹۷۹ء بار اول ص ۷۲

۶۔ کرشن چندر شکست امرتسر ۱۹۴۳ء ص ۲۲۰-۲۱۹

۷۔ کرشن چندر غدار دہلی ۱۹۶۷ء جنوری ص ۱۱۵

۸۔ احتشام حسین تنقید اور عملی تنقید لکھنؤ ۱۹۶۱ء بار دوم

۹۔ کرشن چندر زندگی کے موڑ پر دہلی ۱۹۷۷ء بار چہارم ص ۱۳۱-۱۳۰

۱۰۔ کرشن چندر شکست امرتسر ۱۹۴۳ء ص ۱۴۹-۱۴۸

تصوّرِ حیات

اس حقیقت سے شاید کسی کو انکار نہ ہو کہ ہر شخص زندگی سے متعلق کچھ نہ کچھ نظریات ضرور رکھتا ہے اور زندگی کو ایک خاص نقطۂ نظر سے دیکھتا ہے ممکن ہے اس کا نقطۂ نظر زیادہ واضح نہ ہو مگر زندگی کی بابت سوچتا ہر کوئی ہے۔ فن کار بھی چونکہ انسان ہوتا ہے وہ بھی اس معاشرے کا ایک حصہ ہوتا ہے۔ اسے بھی سماج میں انھیں اشیا کی احتیاج ہوتی ہے جو کسی دوسرے انسان کو ہو سکتی ہے اور سب سے بڑھ کر یہ کہ وہ ان تمام باتوں کے باوصف دیگر انسانوں کی بہ نسبت زیادہ حساس، باشعور اور زیادہ باخبر ہوتا ہے اس کے یہاں زندگی کا شعور و عرفان کسی حد تک گہرا اور رچا ہوا ہوتا ہے۔ ویسے یہ ضروری نہیں ہے کہ زندگی کے بارے میں اس کا نظریہ درست بھی ہو۔ کیونکہ زندگی خود اپنے آپ میں اتنی پھیلی ہوئی اور اتنی پیچیدہ اور تہہ در تہہ ہے کہ آسانی سے گرفت میں نہیں آسکتی۔ اور اگر کوئی اس کو گرفت میں لانے کا دعویٰ کرتا ہے تو وہ نری خوش فہمی کی دلیل ہے اور خوش فہمی کا کوئی علاج نہیں۔

زندگی کے چند بنیادی تصوّرات ہر ادیب کے یہاں ملتے ہیں۔ جس سے اس کے زندگی سے متعلق فلسفے پر روشنی پڑتی ہے۔ ترقی پسند تحریک سے پہلے کے ادیبوں کا اور خاص کر افسانہ نگاروں اور ناول نگاروں کا نقطۂ نظر کافی حد تک محدود تھا اس لیے ان کی تکرار زندگی کی بعض قدروں جیسے اخلاق اور مذہب پر بار بار ہوتی تھی اور ان کے یہی تصوّرات تھے جو بار بار ان کے کرداروں کے ذریعہ سامنے آتے تھے۔ زندگی ان ہی چند نظریوں کی

حدود میں قید ہو کر رہ گئی تھی۔ یکسانیت اور تکرار نے ان کے فن کو بوجھل بنا کر رکھ دیا تھا۔ ان کے آغاز و انجام طے شدہ تھے، ترقی پسندوں نے زندگی کے اس طے شدہ مفہوم میں پھیلاؤ پیدا کیا۔ انھوں نے نئے تصورات پیدا کر کے ایک نئی وسعت سے آشنا کیا اور اسے گوناگوں رنگوں میں پیش کیا ——— زندگی سے متعلق ترقی پسندوں کے نظریات یوں بھی پچھلی نسل سے زیادہ ٹھوس حقیقتوں پر مبنی تھے۔ افسانوی آرٹ بھی اپنے اندر زندگی کی متضاد حقیقتوں اور مختلف نظریوں کی جھلک پیش کرتا ہے۔ افسانے اور ناول کی بنیاد ہی زندگی کے مختلف مظاہر پر ہے یہ تو ممکن ہے کہ کسی فن پارے میں کوئی خاص واقعہ وقوع پذیر نہ ہو۔ مگر یہ قطعی ناممکن ہے کہ اس میں زندگی کی بابت کچھ اشارے موجود نہ ہوں:

"——— ناول نگار کا مطمح نظر زندگی کو پیش کرنا ہے لہٰذا یہ ممکن ہی نہیں کہ اس کی تصویر زندگی اس کے عام اخلاقی و فلسفی و مذہبی وغیرہ خیالات کی حامل نہ ہو۔" (۱)

کرشن چندر نے بچپن سے جوانی تک جو کچھ اپنی آنکھوں سے دیکھا، جو کچھ اپنے کانوں سے سنا اور جو کچھ اپنے دماغ سے محسوس کیا وہ سب کچھ انھوں نے ایک فلسفیانہ رنگ آمیزی کے ساتھ پیش کر دیا۔ کرشن چندر نے زندگی کے مختلف پہلوؤں کو بڑی خوبصورتی اور خوش اسلوبی کے ساتھ پیش کیا۔ انھوں نے ہمیشہ زندگی کا تابناک پہلو پیش کیا۔ زندگی کے فلسفے کے وسیلے سے وہ قطعی طور پر رجائیت پسند تھے انھیں زندگی سے محبت تھی اور زندگی کے ہر حسین رخ سے محبت تھی:

"——— میں غم سے انکار نہیں کرتا۔ میں مایوسی، گھٹن اور انتشار سے انکار نہیں کرتا۔ میں تو صرف اس حقیقت کا اندازہ کرنا چاہوں گا کہ اگر غم ہے تو کہیں پر خوشی بھی ہوگی ورنہ غم کے معنی کیا ——— غم بذات خود اس امر کی شہادت ہے کہ کہیں پر انسان نے خوشی چکھی ہے۔ مایوسی انتشار اور انسانی قدروں سے انحراف اس بات کا بھی ثبوت ہیں کہ کہیں پر امید باقی ہے۔ ضبط و نظم کا وجود ہے۔ انسانیت کی رجائیت کہیں پر آج بھی زندہ ہے۔" (۲)

کرشن چندر بنیادی طور پر مارکس کے فلسفے سے متاثر تھے۔ متاثر نہیں ہی بلکہ یقین رکھتے تھے اور زندگی بھر وہ اس فلسفے پر چلتے رہے۔ مارکس کا فلسفہ زندگی سے فرار نہیں سکھاتا، بلکہ محبت اور اخوت کے رشتے میں منسلک کر دیتا ہے۔ ترقی پسندوں کے نظریات کی وضاحت کرتے ہوئے ایک مرتبہ کرشن چندر نے بڑی دلچسپ بات کہی تھی:

"—— خدا اور مذہب کے بارے میں ترقی پسندوں نے ہمیشہ رواداری سے کام لیا ہے اور جمہور کی رائے کا احترام کرنا سیکھا ہے۔ انھوں نے ہمیشہ یہ کوشش کی ہے کہ ان کی تحریر سے کسی شخص کی مذہبی دل آزاری نہ ہو—— ترقی پسند ادیبوں میں آپ کو یہ مشکل دو ایک دہریے ملیں گے ورنہ یہ لوگ بالعموم راسخ العقیدہ مسلمان ہیں، ہندو ہیں، سکھ ہیں، پارسی ہیں اور جو لوگ دہریے ہیں بھی وہ بھی اس حد تک ضرور مذہبی واقع ہوئے ہیں کہ وہ انسانیت چاہتے ہیں۔ انسانوں میں اشتراک عمل چاہتے ہیں۔ انسانوں کے لیے علم چاہتے ہیں۔ کام چاہتے ہیں اور سب سے بڑھ کر یہ کہ خلق خدا کا بھلا چاہتے ہیں۔" ۳

یہی بات انھوں نے اپنے ایک ناول 'محبت بھی قیامت بھی' میں بھی اپنے مرکزی کرداروں کے وسیلے سے کہی ہے جس سے ان کی وسعت نظر اور حقیقت پسندی کا پتہ چلتا ہے:

"—— شہروں سے جنگل کی طرف بھاگ نکلنے سے بھی زندگی کے مسائل حل نہیں ہوتے۔ جنگل کی چھوٹی چھوٹی آبادیوں میں بھی زندگی کے وہی پرابلم ہیں۔ وہی سازشیں خون، قتل، غارت گری، دولت اور زمین کا لالچ، محبت اور نفرت، زندگی ہر جہت سے جیتی ہے۔ اس سے اس سے فرار ممکن نہیں —— یہ ممکن ہے کہ تجھے جنگل میں کوئی انسان نہ ملے۔ ایک بھالو تو ملے گا اور بھالو

کی بھی اپنی ایک زندگی ہوتی ہے۔ انھیں سمجھے بغیر تو جنگل میں بھی زندہ نہیں رہ سکتا۔ زندگی ہر آن تیرا پیچھا کرے گی ـــــ تو زندگی سے بھاگ کر کہیں نہیں جا سکتا۔"[۴]

کرشن چندر نے زندگی کو اس کے آفاقی تناظر میں رکھ کر دیکھا ہے اور زندگی کے اعلیٰ نظریوں پر یقین رکھا ہے۔ وہ تمام بنی نوع انسان سے محبت کرتے ہیں ـــــ جانوروں کی زندگی بھی انھیں عزیز ہے وہ جانوروں کو بھی زندگی سے محروم نہیں دیکھنا چاہتے جس طرح وہ انسانی زندگی کے تحفظ و بقا کے حق میں ہیں اسی طرح وہ جانوروں کی زندگی کا تحفظ بھی چاہتے ہیں:

"ـــــ ہمت سنگھ نے پوچھا ـــــ تم ہمارے ساتھیوں کو کیوں بھگا کر لائے ہو۔"

"کیونکہ تم میرے دوستوں کی جان کے پیچھے پڑے رہتے اور رائفل لے کر جنگل میں میرے پیارے دوستوں کو مار دیتے تھے یعنی نیلے ہرنوں کو" ـــــ

"میرے پاس شکار کا لائسنس ہے۔"

"اگر میں اسے جنگل سے شہر میں تمہارے انسانوں کو مارنے چلا جاؤں تو کیا تم مجھے اس کا لائسنس دو گے۔"

"انسان کی بات اور ہے ـــــ یہ تو جانور ہیں۔"

"یہ تم اپنی کم عقلی کے سبب کہہ رہے ہو۔ ورنہ یہ جانور بھی اسی طرح محسوس کرتے ہیں جس طرح انسان ـــــ ان کے یہاں بھی شادیاں ہوتی ہیں، محبت ہوتی ہے، انھیں بھی اپنی زندگی سے اتنا ہی پیار ہوتا ہے جتنا انسان کو ـــــ کبھی تم نے سوچا ہے کہ تمہاری اس بے وقوفی سے اس دنیا کے جانور کتنی تیزی سے ختم ہوتے جا رہے ہیں۔" (۵)

یہاں اگر ہم محسوس کرتے ہیں کہ کرشن چندر مکمل عدم تشدد کے قائل ہیں۔ تاہم اس

کا یہ مطلب نہیں کہ وہ اپنے قاری کو بزدلی کا درس دے رہے ہیں۔ کرشن چندر کے تعلق سے تو یہ سوچا بھی نہیں جاسکتا۔ وہ شخص جس نے اپنی عمر عزیز کا تمام حصہ انقلابی تصور کو فروغ دینے میں صرف کر دیا ہو وہ بھلا بزدل کیسے ہو سکتا ہے جس نے تمام غریبوں، محتاجوں، بے بسوں، لاچاروں، مزدوروں، کسانوں اور استحصال زدہ لوگوں کے حق میں لکھا وہ بزدل کیسے ہو سکتا ہے۔ گاندھی جی اہنسا کے خلاف تھے ——— ایک مرتبہ ان کے تعلق سے کرشن چندر سے سوال کیا گیا تو کرشن چندر کا جواب تھا:

"——— فلسفہ گاندھی کے دو مرکزی ستون اور بھی ہیں۔ ایک دھرم اور دوسرا سچائی ——— گاندھی جی مادی ضرورتوں کو کم سے کم کرنے اور لوگوں کو دیا دھرم اور سچائی کے مطابق اپنی زندگی بسر کرنے کی تلقین کرتے رہے۔ وہ ماہیت قلب کے بڑے قائل تھے۔ اور سمجھتے تھے کہ اگر انسان کے دل میں انقلاب آجائے تو اس کی مادی دنیا بھی بدلی جاسکتی ہے۔ مجھے اس نظریے سے ہمیشہ اختلاف رہا ہے بطور ایک ادیب میں ہر انسان کے سینے میں ایک خوبصورت دل دیکھنا چاہتا ہوں ——— لیکن میں سمجھتا ہوں کہ بہ حیثیت مجموعی انسان ذہنی، عقلی اور روحانی اعتبار سے اونچا نہیں ہو سکتا جب تک اس کے گردو پیش کی دنیا میں وہ سامان نہ فراہم کیے جائیں جس سے اس کی ذہنی اور روحانی تربیت ہو سکے۔

بھوکا آدمی اگر بہت شریف ہوا تو مر جائے گا کمزور ہوا تو اپنے آپ کو بیچ دے گا اور مضبوط ہوگا تو مادی انقلاب لانے کی کوشش کرے گا۔

ضرورت اس امر کی نہیں ہے کہ اس کے دل کو بہلایا جائے بلکہ ایسے مواقع بہم پہنچائے جائیں جہاں وہ اپنی روح کے اندر دوسرے انسان کے تئیں خوشگوار

جل بات کو فروغ دے سکے۔

سنئیے گرہ کے علاوہ وہ مجھے گاندھی جی کی فلاسفی میں اور خود گاندھی جی کی زندگی میں جو سب سے اچھی بات نظر آتی رہی وہ حرکت اور عمل کی لے رہی۔" (۶)

کرشن چندر دراصل عہدِ جدید کے ان چند ادیبوں میں سے ہیں جن کا تصوّرِ حیات ہر طرح کے غیر عقلی عناصر سے بے باک ہے جس میں ضعیف الاعتقادی توہم پرستی اور قدامت پرستانہ تصورات کی کوئی گنجائش نہیں۔ اس کا سبب یہ ہے کہ کرشن چندر کا ذہن اپنی ساری خلاقانہ قوت کے باوجود حیات اور کائنات کا مطالعہ اور تجزیہ جدید عقلی اور سائنسی نقطۂ نگاہ سے کرتا ہے۔ سائنس کی دی ہوئی بصیرت انھیں زندگی کے اسرار و رموز سمجھنے میں پوری مدد دیتے ہیں جیسا کہ قبل ہی عرض کیا جا چکا ہے کہ ان کی فکر اور تخیل کا اصل سرچشمہ انسان کی ذات ہے۔ وہ انسان سے بے پایاں محبت کرتے ہیں اور اسے مرکزِ کائنات سمجھتے ہیں۔ صرف یہی نہیں بلکہ وہ یہ بھی جانتے ہیں کہ انسان کی ساری ترقیوں کا راز اس کی عقلی قوت میں مضمر ہے۔ اس سلسلے میں یوں تو ان کے بہت سے شہ پاروں میں اور بہت سے کرداروں کے ذریعہ اس طرف اشارہ کیا گیا ہے تاہم جو عقلی اور سائنسی تصوّرِ حیات انھوں نے "دادر پل کے بچے" میں پیش کیا ہے وہ حد درجہ قابلِ ذکر ہے۔ اس میں انھوں نے خدا کے تصوّر کی ذہنی ماہیت کا تجزیہ بڑے حکیمانہ شعور کے ساتھ کیا ہے۔ مثلاً ذیل کا یہ اقتباس ملاحظہ ہو:

"—— بہت بہت عرصہ گزرا کہ میں ایک آگ تھا جو چٹانوں کو توڑ کر لاوے کی طرح باہر نکلا اور جسے جنگلی انسانوں نے ڈر کر مجھکو ان سمجھ کر پوجا —— پھر میں پانی تھا جو سمندر کی اچھال دیکھا تو ساحل پر آیا۔ اور لوگ ڈر کر پیچھے ہٹ گئے پھر میں سورج تھا جو بادلوں کو چیر کر نکلا اور سنہری دھوپ کی طرح ساری دنیا پر چھا گیا —— پھر میں ایک درخت تھا، ایک سانپ تھا، ایک چٹان تھا اور میرے اتنے نام رکھے اور اتنی صورتیں تھیں اور اتنے مقام تھے جتنے انسانی چہرے ہیں ان کی خواہشیں ہیں اور ڈر ہیں پھر انسان نے ڈر پر فتح پائی اور میں

پیڑوں چٹانوں اور پانیوں سے نکل گیا اور سورج سے بھی اوپر خلا میں چلا گیا اب میرا نہ کوئی چہرہ تھا نہ مقام تھا۔ نہ صورت تھی نہ نام تھا۔ میں صرف ایک تھا زمینوں اور آسمانوں سے اونچا ——— دور ——— اپنے سنگھاسن پر بیٹھا لاکھوں زمینیں میرے گرداب میں تھیں اور کروڑوں سورج و رطۂ حیرت میں تھے، کہ میں کیا دیکھتا ہوں کہ ایک چھوٹی سی گیند انسان کے چھوٹے سے ہاتھوں نے خلا میں اچھال دی اور وہ گیند زمین اور آسمان کی پہنائیاں ناپتی ہوئی سورج اور چاند کا طواف کرتی ہوئی نظام شمسی سے گزرتی ہوئی میرے تخت سے آلگی ——— میرا سنگھاسن ڈول گیا اور میں سوچنے لگا ——— میں کیا ہوں۔

——— تم کیا ہو میں نے پوچھا۔

بھگوان نے سوچ کر انتہائی سادگی سے کہا

——— میں آدمی ہوں۔" (۷)

مندرجہ بالا تمام مثالوں سے یہ بخوبی واضح ہو جاتا ہے کہ کرشن چندر کا تصور حیات قنوطیت پسند نہیں بلکہ رجائیت پسند تھا۔ وہ حقیقت کے سب سے بڑے علمبردار تھے۔ اس سلسلے میں انھوں نے حقیقت سے ذرا بھی پہلوتہی نہیں برتی۔ اس لحاظ سے دیکھا جائے تو وہ کسی حد تک ٹالسٹائی سے زیادہ نزدیک ہو جاتے ہیں۔ کیونکہ ان دونوں مصنفوں کے یہاں بعض ایسی مماثلتیں ہیں جن کی بنا پر یہ کہا جا سکتا ہے کہ دونوں ہی زندگی کے تعلق سے ایک حرکی نقطۂ نگاہ رکھتے تھے۔ ان دونوں کے یہاں زندگی میں فرار کی کوئی اہمیت نہیں۔ رہبانیت اور سنیاسی کے لیے تو کوئی گنجائش نہیں ——— دونوں زندگی کو حرکت و عمل کا میدان تصور کرتے ہیں۔ لیکن اس کے باوجود کرشن چندر اور ٹالسٹائی میں ایک بنیادی فرق یہ ہے کہ ٹالسٹائی زندگی کی مادی ضرورتوں میں اور سماجی رشتوں اور اس کے ادبی مطالبات پر زیادہ زور نہیں دیتا ——— اس کے بجائے وہ زندگی کی اخلاقی استواری، روحانی ارتقا اور تہذیب نفس پر زیادہ زور دیتا ہے۔ اس لحاظ سے کرشن چندر کی زندگی کا فلسفہ زیادہ سے زیادہ ٹھوس اور

مادی حقیقتوں پر استوار ہے۔

حواشی

۱۔ ڈاکٹر احسن فاروقی ناول کیا ہے لکھنؤ ص ۳۸

۲۔ ڈاکٹر سید عبدالحی رضا کرشن چندر اپنے نظریات کی روشنی میں
ماخوذ شاعر کا کرشن چندر نمبر، بمبئی ۱۹۶۷ء ص ۱۵۷

۳۔ کرشن چندر مجموعہ زندگی کے موڑ پر
افسانہ "گرجن کی ایک شام" دہلی ۱۹۷۷ء بار چہارم ص ۱۰۶

۴۔ " محبت بھی قیامت بھی دہلی ۱۹۷۷ء فروری ص ۴۳۲

۵۔ " بہادر گار جنگ دہلی ۱۹۶۶ء جون بار اول ص ۹۹ - ۹۸

۶۔ ڈاکٹر احمد حسن کرشن چندر کے سماجی اور ادبی نظریات
ماخوذ شاعر کا کرشن چندر نمبر، بمبئی ۱۹۶۷ء ص ۲۳ - ۲۲۴

۷۔ کرشن چندر دادر پل کے بچے دہلی ۱۹۶۰ء ص ۱۱۶ - ۱۱۵

باب : ۶

ماحصل

فنِ شاعری کی تاریخ جتنی قدیم ہے افسانوی ادب کی تاریخ اتنی ہی جدید ہے ——
شاعری اور ڈرامہ کے برعکس افسانہ اور ناول حال ہی کی پیداوار ہیں تاہم اس مختصر سی مدت میں اس نے
جو شہرت اور مقبولیت پائی ہے وہ کسی سے ڈھکی چھپی بات نہیں۔ اس کا واحد سبب یہ ہے کہ اس کا
وجود زندگی کی گوناگوں حقیقتوں کا کھلا ہوا مظہر ہے۔ یا دوسرے الفاظ میں شاعری قاری سے
زیادہ سے زیادہ غور و فکر کا مطالبہ کرتی ہے اور افسانوی آرٹ شاعری کی طرح زیادہ پیچیدہ نہیں
ہوتا کیونکہ اس کے پیشِ نظر ایک مقصد ہوتا ہے اور اس مقصد کے اظہار کے لیے زبان بھی
آسان اور سلیس استعمال کی جاتی ہے —— گو کہ عہدِ جدید میں افسانوی آرٹ بھی شاعری کی
طرح پیچیدہ اور علامتی ہو کر رہ گیا ہے تاہم اس قسم کی کوشش چند ہی لوگوں کے یہاں نظر آتی ہے۔
بڑے فن کاروں نے اگر شاعری کی مندرجہ بالا خوبیوں کو اپنے افسانوی آرٹ میں سمو کر پیش کیا ہے تو
اس سلیقے اور ہنرمندی کے ساتھ کہ ان کا مافی الضمیر فوراً سمجھ میں آجاتا ہے غالباً اسی لیے آج افسانے
اور شاعری کی حدیں ایک دوسرے میں گڈمڈ ہو گئی ہیں۔

ہندوستان میں صحیح ذہنی اور فکری تبدیلی کا زمانہ بیسویں صدی کا آغاز ہے کیونکہ اس عہد
میں صنعتی اور سائنسی انکشافات اپنی تمام تر سامانیوں کے ساتھ عمل میں آئے —— اور
بقول ڈاکٹر قمر رئیس :

"—— واقعہ یہ ہے کہ ہندوستان کی تمدنی زندگی میں

صنعتی دور کی مخصوص علامات بیسویں صدی میں بالخصوص
پہلی جنگ عظیم کے دن ہی نمایاں ہوئیں ——— جب لاکھوں
کی تعداد میں صناع اور دیہی مزدور بے کار ہو کر شہر میں
قائم ہونے والی مشینوں اور معدنی صنعتوں کی طرف بڑھے
یہی تھیں سامراجی حکومت کے زیر اثر ہندوستان کے
تعلیمی اداروں نے لاکھوں کی تعداد میں کلرک پیدا کیے تھے۔
ان کے عروج کا زمانہ اور ایک مخصوص جماعت کی صورت
میں ان کے نمایاں ہونے کا دور بھی یہی ہے۔ اس طرح عام
انسان یا فرد کی ذات اور سوسائٹی سے اس کی کشمکش جو ناول
کا موضوع ہوتی ہے فی الاصل اسی زمانے میں ابھر کر سامنے
آئی۔" ——— (۱)

اگر ہم اس پس منظر میں اردو افسانوی ادب کے سفر اور اس کے ارتقاء کا بہ نظر غائر مطالعہ کریں تو یہ بات بخوبی واضح ہو جاتی ہے کہ نذیر احمد، سرشار اور شرر کے یہاں جو روایتی اور داستانوی طرز بیان در آیا ہے وہ اس بات کا ثبوت ہے کہ ان کا عہد افسانہ اور ناول نگاری کے لیے پوری طرح ہموار اور سازگار نہیں تھا ———

نذیر احمد کی بہ نسبت سرشار کا فکری افق زیادہ پھیلا ہوا تھا۔ گو کہ وہ ایک خاص خطہ اور ایک خاص زندگی کی تصویر کشی سے آگے نہیں بڑھتے۔ لکھنؤ کی تہذیب و تمدن ان کے افسانوی آرٹ کا ایک اہم موضوع ہے مگر ان کی فن کارانہ بصیرت اس کے تمام گوشوں پر پڑے ہوئے پردوں کو ہٹا دیتی ہے۔ شرر کے یہاں بنیادی طور پر ایک مٹتے ہوئے نظام کے خال و خط واضح طور پر نظر آتے ہیں ——— آزاد کی آزاد خیالی اور کہنہ رسوم سے بیزاری ایک نئے عہد کے آغاز کی علامت ہے۔ نذیر احمد کے یہاں افسانوی فن اپنی فنی اور فکری بلندیوں کو نہ چھو سکا اس طور پر سرشار کی آزادہ روی کے باعث ناولوں میں پلاٹ کی بے ترتیبی اور بے ربطی نذیر احمد سے بھی کہیں زیادہ ہے جبکہ نذیر احمد اور سرشار کے برعکس شرر کا فنی شعور زیادہ بیدار ہے۔

کرشن چندر نے جب ادبی سطح پر ہوش سنبھالا، اس وقت ان کے سامنے رسوا، اور پریم چند کا عظیم ورثہ ناولوں اور افسانوں کی شکل میں موجود تھا اور خود ان کے اپنے عہد میں

'انگارے' اور 'لندن کی ایک رات' جیسے موضوع اور ہیئت کے نئے تجربے موجود تھے۔ خاص کر 'انگارے' تو ترقی پسند ادیبوں کی ایک ایسی کاوش تھی جس نے تمام ہندوستان میں ہلچل مچا دیا تھا اور حکومت نے اس کی ضبطی کے فوراً احکامات جاری کر دیے تھے۔ دراصل 'انگارے' ایک ایسی منظم بغاوت تھی جس سے رجعت پسند عناصر کے مفادات کو ٹھیس پہنچی تھی اور ان کے کالے کرتوت طشت از بام ہوتے تھے۔

اس عظیم ادبی ورثے کی روشنی میں کرشن چندر نے بھی اپنا ادبی سفر حقائق کی روشنی میں شروع کیا ——— کرشن چندر نے اپنے عہد کے ان گنت مسائل کا احاطہ ایک انسان دوست افسانہ نویس اور ناول نگار کی حیثیت سے کیا تھا۔ چونکہ کشمیر کی زندگی ان کی دیکھی بھالی تھی، کشمیر کا حسن اور اس کی آغوش میں پلنے والی بھوک اور بے روزگاری، ان کی آنکھوں دیکھے واقعات تھے۔ اس لیے انھوں نے کشمیر کے دل افروز حسن کے ساتھ ساتھ اس کی بدصورتی بھی پیش کی۔ انھوں نے کشمیر کے اس طبقے کی حمایت کی جو صدیوں سے بھوک، بے روزگاری اور استحصال کا شکار ہوتا آیا تھا، ترقی پسند تحریک سے وابستہ ہو کر ان کے قلم میں تلوار کی سی تیزی آگئی اور انھوں نے جاگیردارانہ ذہنیت پر پے در پے حملے کیے۔

کرشن چندر ایک حساس دل کے ساتھ ایک فن کارانہ ذہن رکھتے تھے۔ انھوں نے کبھی مذہب و ملت، اونچ نیچ اور رنگ و نسل کی پرواہ نہیں کی۔ وہ انسانوں کو خوش حال اور سربلند دیکھنا چاہتے تھے۔ اگر کسی نے پریم چند کی روایت کو سمجھا اور سمجھ کر آگے بڑھایا وہ صرف کرشن چندر کی ذات تھی ——— وہ آخری دم تک مساوات کے قائل رہے۔ جہاں کہیں انھوں نے ناہمواری اور نابرابری محسوس کی یا دیکھی اس کے خلاف ان کا قلم حرکت میں آگیا۔

کرشن چندر کے ابتدائی ناولوں اور افسانوں پر رومانیت کی گہری چھاپ ہے ان کا ابتدائی افسانوی مجموعہ 'ہوائی قلعے' ہو یا ابتدائی ناول 'شکست'، جو ۱۹۴۲ء میں لکھا گیا تھا۔ ان سبھی میں رومانیت کے عناصر زیادہ سے زیادہ موجود ہیں۔ مگر اس حقیقت سے کبھی انکار نہیں کیا جا سکتا کہ 'شکست' میں چندرا کا کردار انیسویں صدی کا ایک احتجاجی اور سماج کے خلاف ایک باغی کردار ہے۔ یہی کردار آگے چل کر مختلف صورتوں اور مختلف شکلوں میں ہمارے سامنے آتا ہے ——— وقت کے ساتھ ساتھ کرشن چندر کا فن زیادہ سے زیادہ سفاک ہوتا گیا تاہم رومانیت کے اثرات برقرار رہے۔ انھوں نے سینکڑوں کہانیاں اور

متعدد ناول لکھے جن میں 'جب کھیت جاگے'، 'الٹا درخت'، 'طوفان کی کلیاں'، 'دل کی وادیاں سوگئیں'، 'آسمان روشن ہے'، 'باون پتے' اور 'ایک گدھے کی سرگزشت' —— افسانوں میں زندگی کے موڑ پر، بالکونی، گرہن کی ایک شام، کالو بھنگی، نائی اسیری وغیرہ وغیرہ قابل ذکر ہیں۔

ایک گدھے کی سرگزشت، کے ذریعہ کرشن چندر نے سماج کے گھناؤنے چہرے پر سے ایک ایک کرکے تمام نقابیں الٹ ڈالی ہیں۔ بالکونی اور سڑک واپس جاتی ہے اور زندگی کے موڑ پر بھی اسی طرز کی کہانیاں ہیں جہاں پورا معاشرہ برہنہ کھڑا ہوا ہے —— سماج پر اتنا براہ راست اور گہرا طنز کرشن چندر سے پہلے شاید کسی نے نہیں کیا۔ اس لحاظ سے کرشن چندر ٹالسٹائی کی صف میں کھڑے نظر آتے ہیں —— کیونکہ ٹالسٹائی نے بھی مذہب کے فرسودہ ضابطوں کی پروا نہیں کی تھی اور مذہب کے اجارہ داروں کے خلاف بڑی بے باکی کے ساتھ جہاد کیا تھا —— کرشن چندر نے بھی ٹالسٹائی کی طرح ہر محاذ پر انسانیت کی بقا اور تحفظ کے لیے ہمیشہ سینہ سپر رکھا۔ اپنے ابتدائی سفر میں انھوں نے ٹالسٹائی سے بھی استفادہ کیا تھا۔ ٹالسٹائی کے بارے میں ایک مرتبہ انھوں نے اس رائے کا اظہار کیا تھا:

"—— ٹالسٹائی کو پڑھنے سے ان عوامل کا پتہ چلتا ہے جو آگے چل کر روسی انقلاب میں ظاہر ہوئے۔ ٹالسٹائی اپنے وقت کے سب سے بڑے روسی ادیب تھے۔ ان کی انسان دوستی نے صرف روس کے ادب کو نہیں بلکہ دنیا کے ادب کو متاثر کیا —— روسی کسان کی ذہنیت کو سمجھنے کے لیے اور فرسودہ زارشاہی کو پرکھنے کے لیے ٹالسٹائی سے بہتر کوئی ادیب نہیں ہے۔" (۲)

کرشن چندر نے مندرجہ بالا ناولوں اور افسانوں کے علاوہ بھی لاتعداد افسانے اور کئی اچھے ناول لکھے۔ ان میں سے چند مخصوص اور قابل ذکر ناول اور افسانے یہ ہیں:
میری یادوں کے چنار، ایک وائلن سمندر کے کنارے، برف کے پھول، درد کی نہر، مٹی کے صنم، گلشن گلشن ڈھونڈا تجھ کو، آدھے گھنٹے کا خدا، غالیچہ، مہالکشمی کا پل، دانی، کچرا بابا، موبی وغیرہ۔

کرشن چندر کے تمام ناولوں اور افسانوں میں افادیت اور جاذبیت کا احساس پل پل ہوتا ہے۔ انھوں نے اپنی عمر کے کسی حصے میں بھی ادب اور فن کو انسانی زندگی سے دور نہیں ہونے دیا۔ جیسے جیسے انسانی زندگی اور اس کی پیچیدگیوں پر ان کی گرفت مضبوط ہوتی گئی ویسے ویسے ان کا فن حقیقت سے زیادہ قریب ہوتا گیا اور اس میں ایک دلکش اور نکھار پیدا ہوتا گیا —— کرشن چندر کی رومانیت ذمہ داریوں سے فرار کا نتیجہ نہیں تھی اور نہ وہ زندگی سے فرار سے عبارت تھی بلکہ وہ زندگی کی حرارتوں سے مملو تھی۔ حرکت وجوہر کے جوہر سے آشنا تھی۔ وہ اجتماعی زندگی کے قائل تھے تاہم انفرادی شخصیت کو کبھی مجروح نہیں ہونے دینا چاہتے تھے۔ وہ فرد اور سماج کے درمیان خلیج پسند نہیں کرتے تھے۔ انھیں اس انفرادیت سے بھی کد تھی جو دوسروں کے غم اور خوشی میں برابر کی شریک نہ ہو —— افسانوی آرٹ کو دراصل کرشن چندر نے زندگی کی نقاب کشائی کے مترادف جانا تھا۔ اس کے ساتھ ساتھ جمالیاتی وحدت کی تعمیر کے لیے انھوں نے افسانے اور ناول کے فنی لوازم، زبان وبیان پلاٹ اور کردار نگاری کی صناعانہ ترکیب کے ساتھ ساتھ اس کی افادیت اور مقصدیت پر بھی خاصہ زور دیا ہے۔

کرشن چندر نے ہر اس موضوع پر لکھا ہے جس پر دوسرے لوگ لکھتے ہوئے ہچکچاتے تھے کرشن چندر کائنات کی ہر شے میں اپنے فن کے لیے مواد موجود پایا۔ ان کا ادب زمان ومکان پر محیط ہے۔ کرشن چندر نے دراصل ناول اور افسانے تخلیق ہی نہیں کیے بلکہ ان کے لیے نئے معیارات بھی قائم کیے۔ انھوں نے ناول اور افسانے کو کروڑوں عوام کے دل کی دھڑکنوں سے قریب کر دیا۔ فنی اعتبار سے کرشن چندر نے اردو کے افسانوی ادب کو حقیقت نگاری کی جن روایات سے آشنا کیا وہ آج بھی نئے لکھنے والوں کے لیے بلند ترین معیار ہیں۔ انھوں نے نہ صرف رسوا اور پریم چند کی روایت کو آگے بڑھایا بلکہ اس میں معنویت اور گہرائی کا بھی اضافہ کیا۔ اس لحاظ سے ان کی تخلیقات افسانوی ادب کا سب سے قیمتی سرمایہ ہیں۔ آخر میں ڈاکٹر قمر رئیس کے اس اقتباس کا حوالہ مناسب ہوگا جو انھوں نے کرشن چندر کے فن کی بابت لکھا ہے:

"—— کرشن چندر کی موت کے ساتھ نہ کسی عہد کا خاتمہ ہوا ہے نہ کسی ادبی تحریک یا دبستان کا۔ ان کی موت

کے ساتھ ایک صناع سو گیا۔ ایک موقلم کھو گیا ہے۔ موقلم جو ہزار شیوہ زندگی اور فطرت کی انمٹ، بےلاگ، بےنام اور معنی خیز تصویریں بنانے پر قادر تھا جس پر دوسرے مصور صرف رشک کر سکتے ہیں۔ انھیں سمجھنا بھی مشکل ہے کہ کرشن چندر نے بےشمار لفظی پیکروں اور صناعی کے مرقعوں میں جو جمیل، دلکشی اور زیبائی قوت اور کیفیت ہے اس کا اصل سرچشمہ کیا ہے۔ یہ نسخۂ کیمیا انھیں کہاں سے ملا۔ وہ کون سا لمس تھا جس سے ان کا وجود ہمیشہ سرشار رہا۔" (۳)

سچی بات تو یہ ہے کہ بیسویں صدی میں اردو کے افسانوی ادب کی دیوزاد شخصیتوں میں کرشن چندر کا نام سرفہرست ہو یا نہ ہو وہ ہمارے اجتماعی حافظے کا سب سے زیادہ جاندار اور متحرک پیکر ضرور بن چکا ہے۔

حواشی

۱- ڈاکٹر قمر رئیس — پریم چند کا تنقیدی مطالعہ — علی گڑھ ۱۹۷۷ء — ص ۳۰۴

۲- ڈاکٹر احمد حسن — کرشن چندر کے سماجی اور ادبی نظریات
ماخوذ شاعر کا کرشن چندر نمبر — بمبئی ۱۹۷۶ء — ص ۴۲۴

۳- ڈاکٹر قمر رئیس — "تنقیدی تناظر" — دہلی ۱۹۷۸ء — ص ۱۵۴